

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ


Заведующий кафедрой

 Н.П. Копцева


« 20 » июня 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
по направлению 50.04.03 История искусств

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ ЧЕРЕЗ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В. И. СУРИКОВА**

Руководитель  д-р искусствоведения, проф. М.В. Москалюк

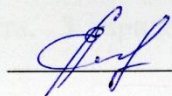
Выпускник  Д.В. Костюк

Рецензент  канд. искусствоведения, доц. Л.Р. Строй

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Визуализация исторических личностей через художественные образы В. И. Сурикова»

Нормоконтролер



Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация на тему «Визуализация исторических личностей через художественные образы В. И. Сурикова» содержит 84 страницы текстового документа, 3 приложения и 68 использованных источников.

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ, МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ, ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, ИСТОРИЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ.

Объект магистерского исследования - процессы визуализации исторических личностей в художественных произведениях.

Цель - исследовать особенности процесса визуализации исторических личностей на примере трилогии работ Сурикова.

В исследовании раскрыта актуальность заявленной проблемы, проанализированы теоретические аспекты понятий «междисциплинарность», «визуализация», «визуальный образ», «художественный образ» и т.д., определена теоретическая база для исследования процесса визуализации исторических личностей, выявлена специфика визуализации исторических личностей в художественных образах произведений Василия Ивановича Сурикова "Утро стрелецкой казни", "Меншиков в Березове", "Боярыня Морозова".

По результатам исследования были выявлены особенности процесса визуализации исторических личностей на примере работ Сурикова, рассмотрен процесс создания канонического образа исторической личности, через анализ процесса визуализации исторических личностей рассмотрена сюжетная составляющая московской трилогии работ В.И. Сурикова.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Теоретические основы исследования.....	11
1.1. Особенности междисциплинарных исследований в современном гуманитарном знании.....	11
1.2. Определение основных понятий исследования процесса визуализации.....	22
1.3. Степень изученности вопроса визуализации исторических личностей	31
2. Визуализация исторических личностей через художественные образы В.И. Сурикова.....	39
2.1. Художественно-визуальное пространство исследования.....	39
2.2. «Утро стрелецкой казни»	47
2.3. «Меншиков в Березове»	58
2.4. «Боярыня Морозова»	68
Заключение	79
Список использованных источников	85
Приложения А - В	90

ВВЕДЕНИЕ

Изучение наследия великих русских художников требует углубления и расширения полученных прежде выводов, поиска новых ракурсов, более детального рассмотрения проблематик, формирования новых гипотез. Эти процессы должны повлиять на увеличение интереса зрителей. Наследие Василия Ивановича Сурикова является актуальным объектом исследования, связано это с возрастающим вниманием к вопросам самосознания нации, желанием восстановить «связь времен», желанием выявить особенности России, возможностью проследить развитие циклов истории на примере творчества одного из крупнейших исторических живописцев. Именно поэтому обращение к творчеству Сурикова должно приобретать новый уровень глубины, базируясь на новых качественных критериях.

Актуальность магистерского исследования обусловлена построением работы на принципах междисциплинарности, что является актуальным аспектом в развитии современной научной мысли. Важной предпосылкой исследования является рассмотрение постнеклассического научного знания, обоснование необходимости отхода гуманитарных знаний от дифференциации. Важным является то, что ценный накопленный опыт, базирующийся на синтезе исторического, психологического и художественного подходов не проецировался на процесс создания Суриковым московской трилогии картин: «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова». Совокупность междисциплинарных методов позволила проследить особенности процесса визуализации Суриковым исторических личностей через созданные им художественные образы. Также необходимо отметить рассмотрение вопроса об изучении живописи в контексте различных научных дисциплин, что позволило сформировать комплексный взгляд на трилогию работ Сурикова. Необходимо отметить и новый взгляд на постановку проблематики изучения, а именно на фокусировку внимания на вопросе визуализации исторической

личности. Через процесс визуализации мы наблюдаем совокупность факторов, как субъективных, так и объективных, повлиявших на формирование у Сурикова определенного взгляда на историческую личность. Таким образом, мы видим, что возникает необходимость в увеличении объема знаний в суриковедении, а именно разработка социально-психологического подхода. Необходимо понимать, что дальнейшее развитие искусствоведческого анализа невозможно без использования новых данных, полученных путем синтеза различных научных знаний. Кроме того, на примере изучения вопроса визуализации исторических личностей мы рассматриваем и актуализируем проблематику интеграционных процессов в науке. Мы убеждаемся в том, что междисциплинарный формат научных исследований создает условия для рассмотрения актуальных задач с различных точек зрения, при синтезе которых формируются новые взгляды, что дает предпосылки избежать одномерного восприятия проблематики исследований. На примере визуализации мы видим, что именно роль интегративности в современной научной мысли определяет парадигму как научного, так и вообще рационального мышления.

Цель - исследовать особенности процесса визуализации исторических личностей на примере трилогии работ Сурикова.

Задачи: 1) Выявить особенности междисциплинарного исследования в вопросе визуализации исторических личностей. 2) Определить специфику понятий «визуальный образ» и «художественный образ». 3) Отразить основы понятийного аппарата в контексте заданной темы. 4) Выявить специфику подхода Сурикова к проблеме визуализации исторических личностей. 5) Определить личное отношение Сурикова к власти в контексте представленных событий. 6) Обозначить основные символические аспекты произведений. 7) Выявить сюжетную структуру трилогии.

Объект магистерского исследования - процессы визуализации исторических личностей в художественных произведениях.

Предмет - специфика визуализации исторических личностей в художественных образах произведений Василия Ивановича Сурикова "Утро стрелецкой казни", "Меншиков в Березове", "Боярыня Морозова".

Методология магистерского исследования обусловлена его целью и задачами и предполагает сочетание искусствоведческого, исторического и психологического анализа. В связи с междисциплинарным характером исследования методология объединила формально-типологический, функциональный, сопоставительный, формально-стилевой и сюжетно-тематический анализ произведений Василия Ивановича Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова». Также в решении обозначенных проблем использовались общенаучные методы исследования, а именно наблюдение, анализ и синтез, методы сравнений и аналогий, методы обобщений. Методика работы фокусируется на том, чтобы через художественные образы произведений раскрыть особенности процесса визуализации Суриковым исторических личностей и рассмотреть особенности их воплощения.

Теоретические основы исследования базируются, во-первых, на основополагающих работах, посвященных жизни В.И. Сурикова и его творчеству. Здесь, естественно, необходимо выделить работу М. Волошина «Суриков»¹, которая была составлена из личных бесед Волошина и Сурикова, опубликованных в журнале «Аполлон»². Монография Волошина явилась первой попыткой осмысления жизни и творчества Сурикова и сформировала дальнейший вектор развития суриковедения. Далее важно выделить работу Натальи Кончаловской «Дар бесценный»³. Наталья Кончаловская, внучка художника, внесла в суриковедение важнейшие материалы для формирования внутреннего и внешнего портрета Сурикова. Работы, внесшие важнейшие аспекты, включающие искусствоведческий анализ работ Сурикова и аналитический взгляд на специфику его творчества:

¹ Волошин М.А. Суриков. Л, 1985. – 224 с.

² Волошин М.А. Суриков. Материалы для биографии. // Аполлон, 1916. № 6-7.

³ Кончаловская Н.П. Дар бесценный. М., 1964. – 336 с.

М. М. Аленин «Василий Суриков»⁴, Г.С. Гор, В.Н. Петров «Суриков»⁵, В.С. Кеменов «Василий Иванович Суриков»⁶, А.Н. Бенуа. «История русской живописи в XIX веке»⁷, С.Н. Дурылин «Сибирь в творчестве В.И. Сурикова»⁸, Н.Г. Машковцев «В.И. Суриков»⁹, Москалюк М.В. «Суриков и русское искусство начала XX века»¹⁰,

Далее нам необходимо осветить литературу, посвященную историческому жанру живописи в России в целом. В «Очерках о жизни и творчестве художников второй половины XIX века»¹¹ под редакцией А.И. Леонова мы наблюдаем анализ процесса развития жанра с наиболее выраженными закономерностями, подобный анализ наблюдаем в работе Л. С. Алешинной, М. М. Раковой, Т. Н. Гориной «Русское искусство XIX века - начала XX века»¹², в работах Т. Н. Гориной «Русское искусство второй половины XIX века»¹³. Важно выделить работу А.Г. Верещагиной «Художник. Время. История. Очерки русской исторической живописи XVIII - начала XX века»¹⁴, в которой формулируется основная проблематика жанра. Далее стоит выделить работу «История русского искусства»¹⁵ под редакцией И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева, сборник исследований и публикаций под редакцией Е.А. Борисовой, Г.Г. Пospelова, Г.Ю. Стернина «Из истории русского искусства второй половины XIX века - начала XX

⁴ Аленин М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. — 96 с.

⁵ Гор Г.С., Петров В.Н. Василий Иванович Суриков. М.: Молодая гвардия, 1965. — 226 с.

⁶ Кеменов В.С. В.И.Суриков. Историческая живопись 1870 - 1890. М., 1987. — 312 с.

⁷ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998. 448с

⁸ Дурылин С.Н. Сибирь в творчестве В.И. Сурикова. М.: Художественное издательство акц. общ-во АХР, 1930. — 60 с

⁹ Машковцев Н.Г.В.И. Суриков. М.: Издательство, 1994. — 114 с.

¹⁰ Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX века / науч. ред. Г. В. Голынец. Екатеринбург: АСМ-офсет, 1996. — 90 с.

¹¹ Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Второй половины XIX в. Под ред. А. И. Леонова. М., 1954. 744 с.

¹² Алешин Л.С. Ракова М.М., Горина Т.Н. «Русское искусство XIX века - начала XX века». М., 1972. — 483 с.

¹³ Горина Т. Н. Русское искусство второй половины XIX века. М., 1962.

¹⁴ Верещагина А.Г. Художник. Время. История: очерки русской исторической живописи XVIII- начала XX века. М., 1993

¹⁵ История русского искусства. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1953-1969, т. 1-10.

века»¹⁶. В работе Н.А.Яковлевой «Жанры русской живописи»¹⁷ важным достижением является формирование теоретических основ системно-исторического жанрового анализа, определяется проблематика жанра исторического портрета, важной проблемой становится вопрос исторического героя и художественного образа.

Необходимо назвать следующих теоретиков, чьи научные интересы затрагивают тему визуализации: западные исследователи: Э. Гомбрих¹⁸, Ж. Деррида¹⁹, М. Дворжак²⁰, Г. Зедльмайр²¹, Г. Вельфлин²², Р. Барт²³, М. Фуко²⁴, Ж. Лакан²⁵, Э. Панофский²⁶ и другие; Отечественные исследователи: А.А. Карев²⁷, Б.Р. Виппер²⁸, В.Н. Гращенко²⁹, М.В. Москалюк³⁰, С.М. Даниэль³¹, Д.В. Сарабьянов³², В.И. Жуковский³³, Д.В. Пивоваров³⁴, А.А. Федоров-Давыдов³⁵ и др.

Научная новизна работы обуславливается сменой точки зрения на работы Сурикова, изменением ракурса исследования: базовым понятием является «историческая личность», из изучения которой выстраивается сфера исследования, базирующаяся на анализе процесса визуализации в контексте

¹⁶ Из истории русского искусства второй половины XIX -начала XX века: сборник исследований и публикаций. / Под ред. Е.А. Борисовой, Г.Г. Пospelова, Г.Ю. Стернина. М.: Искусство, 1978. - 151 с.

¹⁷ Яковлева Н. А. Жанры русской живописи. М., 1986. - 83 с.

¹⁸ Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998. - 688 с.

¹⁹ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб. 1999. – 208 с.

²⁰ Дворжак М. История искусства как история духа. М., 1924.

²¹ Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.

²² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 1930. - 290 с.

²³ Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. — 312 с.

²⁴ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. — СПб. А-сэд. 1994 г. — 408 с.

²⁵ Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М: Гнозис, 1995

²⁶ Панофски Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. - 480 с.

²⁷ Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003.

²⁸ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., «Изобразительное искусство», 1985. 286 с.

²⁹ Гращенко В.Н. История и историки искусства, М., 2005.

³⁰ Москалюк М. В., Серикова Т. Ю. Живопись Сибири второй половины XX - начала XXI века в контексте визуализации культуры. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2012. — 171 с.

³¹ Даниэль. С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Изд. 2-е. СПб., 2006. 206 с.

³² Сарабьянов Д.В. Русская живопись: пробуждение памяти. М., 1998.

³³ Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность: визуальное мышление в изобразительном искусстве. — Свердловск: Изд. Урал. ун-та, 1991. — 284 с.

³⁴ Жуковский В. И., Пивоваров Д. В., Рахматуллин Р. Ю. Визуальное мышление в структуре научного познания / науч. ред. Л. П. Туркин. — Красноярск: Изд. Краснояр. ун-та, 1988. — 184 с.

³⁵ Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. - 739 с.

междисциплинарной постнекласической парадигмы гуманитарного знания. Прослеживается процесс трансформации субъективного начала творца в объективный визуальный образ исторической личности. Через анализ процесса визуализации в контексте изучения первой трилогии В. И. Сурикова, включающей «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова», формируются тезисы о метасюжете трилогии, включающим в себя как символическое значение, так и визуализацию исторических событий. Детальное рассмотрение трансформаций визуального воплощения исторических личностей в контексте развития исторической живописи позволили углубиться в символическую структуру работ Сурикова и дать дополнительные аспекты в интерпретации художественных образов.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Особенности процесса визуализации исторических личностей у В.И. Сурикова состоят в синтезировании субъективных взглядов художника и объективных особенностей изображаемого периода.
- 2) Образ Петра I в «Утре стрелецкой казни» является визуальным воплощением исторической личности и художественным воплощением феномена власти.
- 3) Образ Меншикова в «Меншиков в Березове» представляет собой визуальное отображение исторической личности и персонифицированный визуальный образ эпохи безвременья в контексте цикличности истории.
- 4) Феодосия Морозова в «Боярыне Морозовой» является воплощением канонического изображения исторической личности и образом смены исторического цикла в стране.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Особенности междисциплинарных исследований в современном гуманитарном знании

Современное научное гуманитарное знание является собой сложную систему взаимодействия множества дисциплин, дополняющих и раскрывающих друг друга. Принцип междисциплинарности в современном гуманитарном знании следует понимать как одновременное взаимодействие в определенном научном исследовании различных методологических парадигм, каждая из которых отвечает за свой предмет в обширном поле общего исследования.

Междисциплинарность – это термин, который выражает интегративность в современном этапе научного познания, представляет собой деятельность, проводимую за рамками определенной дисциплины. Междисциплинарные рассмотрения и осмысления в науке проявляются по-разному и в различной степени: в постановке проблем, в подходах к их решению, в развитии теорий, выявлении связей между ними, формировании новых дисциплин.

Современное научное знание, которое следует обозначить как постнеклассическое³⁶, изменило и отказалось от многих черт классической научности. Изменилась и сама структура научного знания. Естественно, не может быть полного отказа от дисциплинарного устройства, но все больший вес приобретают междисциплинарные программы. Важными вопросами являются обусловленность дисциплинарной организации науки и закономерность ее трансформации сегодня.

Научное знание имеет функцию отражения представлений о мироустройстве. Как пишет В.А. Лекторский, гносеология всегда

³⁶ Степин В.С. Теоретическое знание. Структура и историческая эволюция. М.: Прогресс-Традиция. 2000

онтологически обоснована³⁷. Дисциплинарная структура классического научного знания обусловлена представлением объективной реальности как дискретно организованной, т.е. реальность в данной структуре представляет собой определенное пространство, которое заполнено веществом, также стоит отметить идею атомизма, которая является одной из основополагающих в механистической картине мира. Лежащая в основе идея разделения материи на уровни, дискретность и атомистичность сформировали особенности структуры классической науки, а именно ее дисциплинарное устройство, строгое разделение по ведомствам дисциплин.

Нам необходимо рассмотреть основные этапы процесса становления научного знания. Важно заметить, что наука целостную структуру. Это определение относится к античной философии, где деятельность ученых (философов) имела огромный спектр интересов, от исследования космических процессов до изучения человека включительно. Одна из первых попыток дифференциации науки на отрасли принадлежит Аристотелю. С этой попытки отраслевая направленность науки приобретает статус фундаментальной. Уже греки начинают рассматривать возможность научного синтеза. Первые шаги в этом направлении сделали еще досократики. Они рассматривали связь единого и множественного, и задавались вопросом: как мир и наше знание о нем совпадают³⁸. Основы взглядов древних философов совпадали, здесь нужно вспомнить число Пифагора, атом Демокрита, семя (основу) Анаксагора и другие, отсюда мы понимаем, что основы эти имели объединительный характер. Важно отметить, что синтез внутри знания имел и свои внешние проявления, например, греческая особенность совмещать науку и мифологию. «Древнегреческие философские тексты обладают своей спецификой, поэтической выразительностью, противоречивостью, оперирующими не

³⁷ Лекторский В. А. Эпистемология классическая и неклассическая. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 256 с

³⁸ Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках: монография. М.: Наука, 1977. - 271 с.

однозначно представленными понятиями, а опосредованными в слове синкретическими представлениями»³⁹.

С распространения христианства парадигма научного знания видоизменяется. Идея знания базируется на отражении закона Творца, который представляется всеобъемлющем центром бытия. Средневековые формировало законы реальности, опираясь на определенную систему ценностей, выстроенной, в свою очередь, на аспектах взаимодействия с Божественным началом. Обратим внимание на одного из самых ярких представителей философии Средневековья Фому Аквинского, чей принцип разделения знания и веры отрицательно отразился в попытках сформировать иерархию ценностей, в которую бы входили и богословские, и нравственные, и умственные начала.

В Новое время мы наблюдаем радикальный переворот во взглядах на науку: теперь наука определяется через метод, а не через объект, как это было раньше. Меняется и само понимание истины. Если ранее истина связывалась с объектом науки, то теперь она была ориентирована на метод. Установкой Нового времени становится тезис о том, что правильный метод должен гарантировать истину. Важнейшей особенностью нового мировоззрения стало то, что человек и его жизнь (сознание) стали олицетворять единственное и подлинное бытие. Здесь необходимо вспомнить Декарта и его принцип «декартово сомнение» - я мыслю, следовательно, существую. XVI век ознаменован процессом создания и развития естественных наук, во время которого вперед выдвигается механика. Изучение социальных процессов осуществлялось в рамках философии истории. Философия истории является философией, который связан с интерпретацией исторического процесса и исторического познания. Попытки создать универсальную систему методов для большинства дисциплин уже предпринималась, но очень важно понимать, что процессы научного синтеза

³⁹ Котлярова В. В. Аксиология как допарадигмальная наука: период античности // Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 72-81

происходили с целью свести к общему знаменателю увеличивающийся объем как теоретических, так и эмпирических знаний. Конечно, на различных этапах развития синтез знания происходил по-разному, это было связано с зависимостью от логики развития научно-познавательной деятельности, которая развивалась от энциклопедического кумулятивизма, который был присущ классической науке, до современного методологического плюрализма.

Далее внимание заостряется на методологическом и описательном единстве. В предметной области науки происходит определенное разделение на системы знания о природе, составляющие естественные науки, и системы знания о позитивно значимых ценностях бытия индивида, группы, государства, человечества, гуманитарные науки. Огюст Конт и другие представители позитивизма делали вывод, что наука является самодостаточной отраслью деятельности, а философия есть методология, развивать которую нужно средствами самой науки, не обращаясь к метафизике. Их задачей было обобщение результатов и методов естественных наук и формирование синтетического знания, которое положительно поспособствует развитию человечества. Например, Г. Спенсер принимал попытки создать систему «синтетической философии», способной объединить все теоретические науки.

Современная научная система формирует новое видение данной проблемы. Именно поэтому все чаще говорится о необходимости объединения научных дисциплин. Постнеклассическая наука развивается и расширяет свои границы. Изменениям подвергаются и ее методы, идет процесс реконструкции знания в целом. Во второй половине XX века представители философии науки приходят к выводу, что научно-исследовательским потенциалом обладают как отдельные дисциплины, так и их взаимосвязи. Этот подход дал возможность перенести методов одной дисциплины в методологию другой. Но нужно понимать, что большинство дисциплинарных синтезов предполагают объединение научных методов, но

не соединение дисциплин в одно целое, т.е. специфика знания сохраняется в рамках определенной дисциплины, и дисциплина в этом процесс не исчезает.

Классическая наука совершила проникновение в тайны микромира, но не заострила своего внимания на проблеме человека в этом мире, его встроенность в реальность. Наука не давала ответы на, очевидно, фундаментальные вопросы бытия. Именно поэтому во второй половине XX в. формируется переворот в организации научного знания: наблюдается процесс перехода от дифференциации к интеграции.

В научном знании сформировался принцип целостности мира. На это повлияло развитие синергетики, коэволюции, развитие идеи глобального эволюционизма, антропного принципа, принципа синхроничности и т.д. Современная наука старается решать вопросы, связанные с включением человека в картину мира, создает новый вектор для восприятия человеком самого себя, человек понимает себя уже не как автономный социальный атом, но как участника единого процесса бытия. Можно говорить о том, что идея о единстве мира подтверждается современным человеком на эмпирическом уровне, поясню: реальность сформирована из таких сфер как единое информационное пространство, интернет, единое экономическое пространство, единая экологическая система и т.д., что не позволяет человеку находится вовне и постигать данную реальность с позиции внешнего наблюдателя. Сформировавшийся вид нового научного мировоззрения называют холистическим. Важнейшей его чертой следует обозначить включение человека во внутринаучный контекст первоначально через учет параметров наблюдения (физика микромира), после - через включение социальных и гуманитарных факторов. Это и ведет к сближению естественно-научного и гуманитарного знаний.

Необходимо назвать несколько основополагающих моделей мироздания, в которых мир воспринимается как целостность, включающая человека. Следует упомянуть бутстрепную теорию Джеффри Чу, которая включает в себя следующую мысль: природа не может быть разбита на

фундаментальные сущности, т.е. не может разбираться на отдельно взятые части материи, не может делиться на «кирпичики», природа понимается лишь на основании внутренней связности. Вещи существуют благодаря их взаимным отношениям и связям, и вся физика должна вытекать из единого требования, что её компоненты должны быть взаимосвязаны друг с другом и логически связанными в самих себе. Из этого следует, что существование сознания, наряду с другими аспектами природы, необходимо в общей связи целого.

Идея целостности мира и человека присуща и в физической модели известного космолога Д. Бома. Его космологическая модель, которая называется голографической парадигмой, предполагает, что структура мира подобна голограмме, и каждая точка в ней способна содержать в себе все изображение. Бом считает, что имплицитный, скрытый, порядок вещей можно понять, если включить сознание как неотъемлемый компонент движения. Материя связана с сознанием и наоборот, но причинных связей, лежащих между ними, нет. По мнению Бома, они представляют собой вложенные друг в друга проекции более высокой реальности, которая не является ни материей, ни сознанием в чистом виде.

Далее следует рассмотреть концепцию глобального эволюционизма Э. Янча, основанием которой является целостность мира, складывающаяся с человеком. Мир являет собой самоорганизующуюся динамику, как всеохватывающий процесс эволюции, где человек не просто звено эволюции, но ее самосознание, он ответственен за эволюцию. В концепции Янча, в конечном итоге, стирается последний существующий дуализм, и поэтому можно сделать следующий вывод: все есть Материя, все есть Сознание, все есть Бог, все есть Процесс. Отражая эту тенденцию современной науки, Г. Сколимовски отмечал, что не существует реальности самой по себе, к которой разум наносит визит, реальность складывается с человеком. Но научно обоснованным такое мировидение становится в рамках эволюционно-синергетической парадигмы, которая формируется при участии всего

современного естествознания – физики, химии, биологии и математики, а также гуманитарных наук – социосинергетика.

Мы можем сделать вывод о том, что развитие современной научной мысли характеризуется усилением интегративных тенденций в изучении объектов. Это обуславливается тем, что современная наука исследует сложноорганизованные и саморазвивающиеся системы, требующие кооперативного взаимодействия различных научных дисциплин. Классическая наука воспринимала реальность в ее вещественном проявлении, постнеклассическая же наука постигает реальность как сеть взаимосвязей, в которую включен человек. Данные исследования стали возможным благодаря компьютеризации науки, соединению ее с промышленным производством, привело к распространению комплексных исследовательских программ и сближению науки и общества. Например, Экология, общая теория систем, кибернетика, информатика, социобиология являются яркими примерами комплекса естественно-научных, технических и гуманитарных исследований.

Междисциплинарные исследования обладают двумя аспектами интеграции: 1) Онтологический аспект. Онтологический аспект связан с переходом от атомического, дробного к системному восприятию мира. 2) Гносеологический аспект. Гносеологический аспект связан с трансформацией традиции познания в контексте междисциплинарного знания. Первый аспект обусловлен изменениями в понимании и представлении мира, т.е. реальность воспринимается как сеть взаимосвязей, как процесс-система. Вторым аспектом интеграции следует связать с тем, что междисциплинарные исследования требуют особого типа познания, необходимо включать субъект в научный контекст измерений (принцип дополненности).

Обозначая причинно-следственные связи, классическая методология науки стремилась соединить знания о деятельности и мышлении со знаниями об объектах этой деятельности и мышления. В дисциплинарно

организованном научном знании и в междисциплинарных исследованиях сохраняется горизонтальная направленность движения мысли в плоскости объекта, несмотря на экстенсивное расширение границ и коммуникативные связи между дисциплинами. Методологию междисциплинарных исследований можно характеризовать как раскрывающую горизонтальные связи реальности.

Также необходимо выделить один из важнейших принципов гуманитарного знания – принцип диалогизма (диалога). Методологические основы данного принципа, как и сама теория диалога, были сформированы в работу М.М. Бахтина. Особенности теоретической деятельности ученого имеют универсальный характер, что дает нам возможность использовать их в качестве важнейшей составной части методологии научного познания. Среди них необходимо выделить: определение всеобщих принципов человеческого общения и субъектно-объектных отношений, анализ диалога и смысловой направленности гуманитарного мышления, характеристику свойств и качеств понимания как взаимопонимания и др.

В контексте данного исследования важно выделить следующее открытие Бахтина: "Увидеть и понять автора произведения - значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект. При объяснении - только одно сознание, один субъект; при понимании - два сознания, два субъекта... Понимание всегда... диалогично"⁴⁰. И далее он развивал этот вывод следующим образом: "Этапы диалогического движения понимания: исходная точка - данный текст, движение назад - прошлые контексты, движение вперед - предвосхищение (и начало) будущего контекста"⁴¹ или ««Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения. Здесь познание направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений. Сложность двустороннего акта познания-проникновения. Активность познающего и активность

⁴⁰ Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: 1979. С. 289-290.

⁴¹ Бахтин М.М. К методологии // Эстетика словесного творчества. М.: 1979. 364 с.

открывающегося (диалогичность). Умение познать и умение выразить себя. Предмет гуманитарных наук — выразительное и говорящее бытие»⁴².

Таким образом, потенциал смены научных парадигм состоит в переосмыслении понятий «идеалы», «нормы», «ценности», «рациональность», «объективность», «интерсубъективность». Происходит переосмысление классического значения «объективного» и «субъективного» в науке, рассматривается проблема достижения объективного знания «строгими» науками, большое внимание уделяют вопросы определения роли субъекта в исследовании, опровергается мнение о том, что социально-гуманитарные науки являются менее объективными, чем естественные.

Важность этих установок вполне очевидна при формировании современной концепции гуманитарного знания. Следует понимать, что изобразительное искусство является объектом исследования множества областей научного знания. Ученые, используя научные, идеологические, художественные и искусствоведческие методы, ставят в основу своей деятельности задачу, предполагающую раскрытие сущности самой живописи, имеющей исторические особенности, социальное содержание и выполняющей разнообразные функции.

Психология в данном случае обращает свое внимание на аспекты поведения человека. Она анализирует чувственную сторону человеческого сознания, мотивирующие факторы, запреты, мнения и оценочные суждения. На базе этих исследований формируется представление о структуре личности, содержащей основные черты изучаемой культуры.

Историческая наука главным образом изучает происхождение и формирование художественной деятельности человека, культуру конкретных социальных организмов. В область культуры историческая наука включает следующие сферы духовной жизни общества: наука, образование, искусство, включая живопись. О визуальном повороте в исторической науке говорит широкое использование в современном словаре историка терминов,

⁴² Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: 1996

связанных с визуализацией (образ, облик, портрет, ландшафт и пр.). Еще на рубеже 1970–80-х гг. советские историки заимствуют из социологии такие понятия, как «социальный портрет», «социальный облик», «образ жизни».

Социология обращается к исследованию живописи для изучения культуры как социального явления, формирующего потребности общества и способствующего их удовлетворению.

В контексте культурологии живопись представляется частью художественной культуры, несущей в себе функцию эстетического освоения мира в процессе художественного творчества. «Художественная культура является связующим звеном между целостным бытием культуры и искусства, которое осуществляет превращение меняющегося в ходе ее исторического развития содержания культуры в содержание и форму искусства»⁴³. В данном случае функцией живописи является отражение культурного уровня в обществе определенной эпохи.

В искусствоведении живопись воспринимается как вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо поверхность. Через живопись возникает возможность не только визуально воссоздавать явления объективной реальности, визуализировать аспекты жизни людей, передавать особенности внутреннего мира и т.д., но и передавать отвлечённые идеи в символических образах, именно это вызывает интерес к живописи в философском контексте. В философском контексте живопись содержит в себе гносеологические и онтологические функции. В данном случае живопись несет в себе функцию передачи духовного опыта человека и человечества, формирует основополагающие идеи и проблематику человеческого бытия. «Художник создает живое, он верит в бытие сотворенного им мира и в жизнь людей, населяющих этот мир, преображая действительность, живописец не только

⁴³ Дорогова Л.Н. Художественная культура: понятия, термины. М.: Знание, 1978. – 208 с

интуитивно ощущает и прозревает высшую духовную реальность, но и создает вдохновленные ею образы»⁴⁴.

Очень важно обратить внимание на такое направление современной науки как социология живописи. Социология живописи является смежной областью между социологией и искусствоведением, предмет которой – социальные функции и зависимости живописи, можно выделить следующие функции: определение воздействия живописи на аудиторию, определение художественного вкуса у публики т.д. «В широком смысле социология живописи – это исследование определённых взаимозависимостей между состоянием общества в целом (или социальных институтов) и живописью как видом изобразительного искусства»⁴⁵.

Важно заметить, что в настоящее время изучается психологическое воздействие живописи на человека. В данном случае психология взаимодействует с живописными произведениями для исследования механизмов действия сознания, воли, памяти, эмоций, воображения, интуиции, врожденных и приобретенных способностей и т.п. Формирование художественного мира изучает психология художественного творчества.

Таким образом, междисциплинарность является неотъемлемой частью современного научного знания. Междисциплинарный формат научных исследований дает возможность рассмотреть поставленную задачу с разных сторон, с точки зрения разных направлений и областей науки, что дает возможность избежать одномерного восприятия проблематики исследований. Именно роль интегративности в современной научной мысли определяет парадигму как научного, так и вообще рационального мышления. Современное положение и состояние науки говорит нам о том, что помимо существующих различий между гуманитарными знаниями и знаниями естественнонаучными существуют общие характеристики, которые создают потенциал для последующего становления парадигмы интеграции научного

⁴⁴ Бранский В.П. Искусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. - 704 с

⁴⁵ Кривцун О.А. Эстетика: учеб. для вузов. М.: Аспект-пресс, 1998. - 430 с.

познания. В современном научно-методологическом дискурсе одной из наиболее важных тенденций является синтез естественнонаучного и социально-гуманитарного знания, что объясняется всё большим осознанием проблемы, заключающейся в том, что «позитивная» наука не обладает способностью полностью решать смысловые и ценностные проблемы человечества.

В данном контексте мы обращаемся к художественному наследию В. И. Сурикова. Магистерское исследование базируется на принципах междисциплинарного подхода, что является необходимым фактором для формирования актуальной задачи исследования.

1.2. Определение основных понятий исследования процесса визуализации

Для дальнейшего исследования процесса визуализации исторических личностей в работах В.И. Сурикова необходимо отобразить основополагающие понятия. Начав говорить о междисциплинарности в современной науке, необходимо выделить еще два понятия, без которых понимание сложившейся научной системы будет неполным. Первым понятием следует выделить термин «полидисциплинарность». «Полидисциплинарность» характеризует такие исследования, когда явление изучается одновременно в разных аспектах сразу несколькими дисциплинами. Далее следует выделить термин «трансдисциплинарность». «Трансдисциплинарные исследования характеризуются переносом когнитивных схем из одной дисциплинарной области в другую»⁴⁶. Жан Пиаже, сформировавший термин «трансдисциплинарность», говорил, что трансдисциплинарность – это новый уровень интеграции, который не ограничен междисциплинарными отношениями, а размещает эти отношения

⁴⁶ Князева Е.Н. Трансдисциплинарные когнитивные стратегии в науке будущего // Вызов познанию. М., 2004. С. 29-49

внутри глобальной системы без строгих границ между дисциплинами. В свою очередь «междисциплинарность» означает кооперацию научных областей через циркуляцию общих понятий.

Важнейшей тенденцией данного вида исследования реальности является включение и природного, и социального в сферу, где теоретическое исследование дополняется практикой инноваций. Трансдисциплинарность означает не только преодоление дисциплинарных границ и возникновение новых научных тандемов. Её сущность заключается в кооперации познавательной деятельности и инновационной, в результате которой возникает новое системное качество. Трансдисциплинарность как более глубокий уровень интеграции предполагает конвергентное проникновение научных дисциплин и методов. Это современный тип производства научного знания, который представляет собой гибрид фундаментальных исследований, ориентированных на познание истины, и исследований, направленных на получение полезного эффекта, трансдисциплинарность размещена в интервале между истиной и пользой⁴⁷.

Говоря о смене парадигм как в научном мире, так и в сферах общественного сознания, нам необходимо рассмотреть и сам термин «парадигма». Термин «парадигма» был введен в американский историком Томасом Куном в работе «Структура научных революций». Парадигма – это «признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают научному сообществу модель постановки проблем и их решений»⁴⁸. С вводом данного понятия оно становится одним из наиболее актуальных в философии и истории науки. Функционирование нового концепта повлекло за собой серьезные изменения в процессе понимания исторического развития науки и ее функционирования как социального института общества. Куном выделяется несколько этапов развития научной дисциплины: допарадигмальный, нормальной науки, кризиса нормальной

⁴⁷ Киященко Л. Моисеев В. Философия трансдисциплинарности. М., 2009.

⁴⁸ Кун Т. Структура научных революций. С вводной статьей и дополнениями 1969 г. / пер. с англ. И. З. Налетова. 2-е изд. М.: Прогресс, 1977. С. 11.

науки и научной революции, заключающейся в смене, переходе от одной парадигмы к другой. Допарадигмальность науки является собой положение, когда существует множество подходов, школ и интерпретаций, но еще не формируется система научного знания. Само понятие парадигмы коррелирует с «нормальной наукой» как такой, которая базируется на поэтапном решении проблем прикладного характера. Здесь Томас Кун приходит к важному тезису о невозможности доведения постоянного приближения науки к истине, связано это с тем, что наука развивается не к чему, а от чего-то, а объективную реальность невозможно познать полностью. Но Кун говорит о том, что накопление необъяснимых аномалий не дает гарантий для появления новой парадигмы – наука становится экстраординарной. Этот процесс иррационален и некумулятивен, поскольку кумулятивность проявляется только в пределах парадигмы.

Далее необходимо дать определение самому понятию «визуализация». В широком смысле слова под визуализацией следует понимать процесс видения, т.е. способность делать зримыми процессы и объекты. В этом понимании процесс визуализации имеет совпадение с воображением, т.е. с возможностью человека формировать ментальные и чувственные образы. В данном случае видение осуществляется на уровне тонко-разумных эмоций, является неким пониманием, которое осуществляется не только через процесс зрительного восприятия, но и через слух, вкус, обоняние и осязание.

Визуализация может проявляться в нескольких видах, в зависимости от ее направленности. Процесс визуализации, направленный вовнутрь, обращенный к ментальной реальности и внутреннему видению следует обозначить как эйдетическое воображение. Эйдетическое воображение – это способность ментального порождения и переживания живых картин, воспринимаемых столь же отчетливо, как и при внешнем восприятии.

Визуализация, ориентированная на внешнее проявление, представляет собой совокупность внешнего и внутреннего, воображение в данной ситуации объединяется с физическими объектами и телесными действиями.

Здесь, например, ярко проявляется принцип работы художника. Художник работает с полотном, через которое воспринимает цвет, динамику, композицию в целом. Художественное видение проявляется через физическое зрение. Можно выделить несколько типов работы художника. С одной стороны, художник проявляет аналитический подход, продумывая концепцию произведения, с другой – мы наблюдаем «технику потока», т.е. процесс импровизации, для которого свойственно состояние расслабления – напряжения, данная методика сравнима с медитативной практикой. В случае Сурикова мы наблюдаем некий сплав этих двух методов.

Исходя из направленности визуализации, можно выделить несколько видов «образа». Объективный (реальный) образ являет собой объективное зрительное представление, которое базируется на знании, а не на впечатлении. Перцептивный или субъективный образ – отражение восприятия видимого под влиянием определенной культурной среды и индивидуального когнитивного стиля индивида. Модельный образ служит для выделения характеристик настоящего объекта и формированию характеристик объекта будущего.

Как было сказано выше, понятие «образ» имеет междисциплинарную природу. Например, в толковом словаре Ожегова образ характеризуется как живое, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо. С философской точки зрения образ выступает в качестве идеальной формы отражения предметов. В искусствоведении образ представляет собой обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления. С позиций семиотики «образ» рассматривается как знак, получивший дополнительное значение в существующей системе знаков. В большинстве определений подчеркивается, что «образ» является инструментом художественного творчества, и в этом смысле он противопоставляется строгому научному понятийному знанию, что способствует конфликтности восприятия проблемы образа в качестве объекта научного исследования.

В исторической науке наиболее часто образ определяется как продукт общественного сознания, вмещающий в себя индивидуальные и групповые эмоционально окрашенные представления о различных географических, социокультурных, исторических феноменах. «Образ» следует рассматривать и как отражение результатов чувственного восприятия чего-либо с опорой на исторические источники, и как продукт обобщения эмпирического опыта, достигнутого через использование логических и эстетических приемов анализа.

Структура и содержание понятия «образ» раскрываются через следующие категории: историческая модель (целостное представление), идеальный тип, стереотип, исторический миф. Именно эти категории определяют конкретные исследовательские подходы, связано это с тем, что они фокусируют внимание на различных вариациях образа, существующих одновременно: идеальный образ, массовый, мифологизированный, индивидуальный и другие. Исследование визуального образа выдвигает особые требования к используемым документальным историческим источникам и методам.

В роли основополагающих аспектов в рассмотрении образов следует обозначить механизмы их формирования и трансляции, влияние их на общественное сознание и поведение, факторы их трансформации и эволюции. Разнообразие подходов к изучению «образа» чего-либо или кого-либо представляет собой попытку по-новому взглянуть на явления прошлого — с позиций визуального восприятия. В данном случае методы интерпретации образа отходят от рациональных приемов обобщения исторической информации, фокусируясь на качественных методах познания, что закладывает в свою основу аспекты чувственного восприятия.

Абсолютно естественно, что одним из наиболее универсальных принципов воздействия на человека является художественный образ. Восприятие образов может трансформироваться при социальных и исторических изменениях, но ничего более универсального придумано так и

не было. В современном мире, помимо художественного образа, появляется и приобретает массовый характер визуальный образ.

Эти два понятия обладают как общими чертами, так и важными отличиями. Наиболее важной общей чертой необходимо назвать то, что они являются материализацией определенной идеи и несут в себе задачу донести, визуализировать некую информацию. И художественный и визуальный образы создаются при помощи художественных средств, обладают метафорическим языком, объединяют в себе объективное и субъективное начало.

Хотя художественный образ и образ визуальный имеют общие черты и точки соприкосновения, необходимо заметить, что выполняют они разные социальные функции. Художественный образ имеет задачу помочь человеку разрешить глобальные задачи философского плана, визуальный же образ воздействует на человека как на потребителя, т.е. старается запрограммировать его покупку товара или услуги. Или же визуальный образ может служить как инструмент идеологического, политического воздействия.

Художественный образ появляется в процессе творческой деятельности человека по законам искусства⁴⁹. Как мы помним, Платон сформулировал идею об идеальном мире идей или эйдосов, говоря о том, что каждой вещи в материальном мире предшествует ее «идея», образ, и материализуются они по мере надобности. В современной действительности идеи материализуются через сознание художника. Создавая художественный образ, творец стремится передать с его помощью некую информацию, сделать ее понятной и доступной другим. Присутствие объективных и субъективных начал, идеального и реального в художественном и рекламном образах работает на их сходство⁵⁰. Следует понимать, что важнейшими составляющими художественного образа являются не только его эстетические качества, но и

⁴⁹ Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. Мн., 1998.

⁵⁰ Лотман, Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю.М. Лотман. СПб., 1998

качества духовные, дающие возможность выхода за пределы конкретного материального изображения. Важным различием является и принцип восприятия образов. Визуальный образ тяготеет к рациональному постижению информации. Художественный же образ воздействует на эмоционально-чувственные стороны. В этом заключается принципиальное отличие: визуальный образ фокусируется на массовость, художественный образ – элитарен.

В современном научном знании термины «визуальный образ», «визуализация» и другие широко используются в различных сферах человеческой деятельности: от дизайна до науки и техники. Но нельзя забывать о том, что «визуальный образ» является лишь частью более обширного понятия «образ» вообще, другой же его составляющей является «образ художественный».

Далее следует рассмотреть проблему перевода информации из визуальной в вербальную. Этот процесс связан с проблематикой деконструкции и реконструкции образа, которые происходят на уровне источника и исследования соответственно.

Необходимо заметить, что историческая реконструкция образа происходит с помощью научного языка, имеющего абстрактно-логическую природу, что плохо подходит к процессу передачи визуальной, эмоционально окрашенной по своей сути, информации. Одними из наиболее важных аспектов любого образа являются следующие черты: метафоричность, узнаваемость и эмоциональность. Именно эти факторы формируют возможность реализации коммуникативных функций. И здесь возникает важный вопрос: как достичь этого, используя сухой научный язык.

Структура любого исторического образа как абстрактно-символьной модели прошлого обладает совокупностью определенных базовых элементов: это имя (ключевое слово или слова) и форма. Имя обладает символьной абстрактно-метафорической природой, а форма представляется в виде текста (сюжетного описания), соответствующего особенностям

изучаемого, или в виде фразы (дискурса), или в виде символа (знака). Названные процессы реконструкции образа по своей сути совпадают с приемами изучения мифа. Это логически объяснимо, поскольку образ представляет собой основополагающую часть мифа и по своей структуре и функциям соотносится с ним. В данном контексте актуальными представляются идеи Ю. М. Лотмана, выделяющего в структуре мифа три основных уровня: миф-текст, миф-знак, миф-пространство, которые вполне подходят к процессу рассмотрения образа в историческом контексте.

Отходя от понятия «Образ», необходимо рассмотреть и понятие «Личность». Здесь важно заметить, что «Личность» являет собой не только понятие или концепт в гуманитарном знании, но и сам данный концепт является предметом отдельного исследования, "Личность" как субъект исторического бытия и как инструмент социальных наук имеет свою историю, это понятие нельзя воспринимать как неотделимую часть человеческого существа. Поясню: рассмотрение данного вопроса в историческом контексте привело к выводу, что отождествление личности, субъекта и человека произошло относительно недавно под влиянием новоевропейской философии. В понятие «Личность» содержится некий вневременной смысл, который дает нам возможность обнаруживать в различных культурно-исторических формах трансформации одного и того же феномена.

В современном научном знании можно выделить две основные концепции личности: примордиалистские и конструктивистские. В первом случае личность воспринимается как нечто врожденное человеку, олицетворяет его характер. Во втором личность изначально определяется культурой, каждая социально-историческая единица формирует свои типы самосознания. С одной стороны, два вида этих концепций по-разному решают вопрос об отношении общества и личности, но с другой - в обоих случаях возникает необходимость решать вопросы о детерминации личности биологическими, социальными и национальными факторами, рассматривать

и описывать основные характеристики культурных и исторических типов личности, анализировать вопрос о занимаемом месте личности в системе духовных ценностей той или иной эпохи или сообщества, и т.д.

Также необходимо рассмотреть и само понятие «Историческая живопись». В искусствоведческой литературе очень важным для нас тезисом является то, что из всех живописных жанров наибольшее значение в процессе развития образных представлений имеет именно исторический жанр, поскольку обладает функцией воссоздания перед зрителями событий, лиц, взаимоотношений между определенными людьми, там самым визуализируя представления о эпохах и временах, что, без всяких сомнений, помогает проникать в миры прошедшего. Нужно понимать, что картины, созданные современниками изображаемых событий, имеют полное право служить историческими документами. Произведения, созданные более поздним художником, но воссоздающих прошлое, следует отнести к разделу реконструкции исторических событий и явлений.

В современности происходит переоценка положения исторического жанра в искусстве. Но невозможно отрицать то, что исторический жанр, будучи одним из главных жанров в русской живописи в течение нескольких столетий, сформировал важнейшие традиции и явился выразителем духовности России, отразив историческую память целого народа.

Таким образом, из вышеперечисленных понятий для последующего процесса разработки темы работы были выделены следующие основополагающие дефиниции: междисциплинарность как главное методологическое основание исследования; визуализация как важнейшая составная часть как предмета, так и объекта исследования; образ как объект исследования; понятие «личность» как составная часть процесса изучения образов.

1.3. Степень изученности вопроса визуализации исторических личностей

Важно понимать, что процесс визуализации является актуальной темой исследования современного искусствоведения. В искусствоведении сформировалось следующее направление – исследование видения и визуальности, где разрабатываются различные модели визуальности, коды и техники видения. С расширением научной базы становится необходимо использование актуальных разработок в изучении художественного наследия России, с целью, во-первых, углубить понимание мирового художественного процесса в целом, во-вторых, для актуализации русского искусства в процессе развития художественной культуры.

Актуальность темы визуализации подтверждается постоянным увеличением объема исследований, посвященных данной тематике. Исследования визуальных процессов ведутся в вузах и научных центрах всего мира: университет в Миддлсексе (США), университет в Окленде (Новая Зеландия), Вильнюсский государственный университет, Институт философии, культуры и искусства в Литве, Лаборатория визуальных и культурных исследований философского факультета отделения культурологии Европейского Гуманитарного Университета (Вильнюс).

Рассматривая процесс визуализации исторической личности, необходимо обратиться к дальнейшему анализу интегративных процессов в современном научном знании и факторам их развития. Следует понимать, что мир сформировавшейся визуальной культуры оказывает влияние и не только массовое сознание, но и науку, порождая новые научные направления, теории и практики. По мнению В. Митчелла, за последние десятилетия произошел настоящий переворот в гуманитарных науках, связанный с изучением визуальной культуры и ее проявлений. В исследованиях, связанных с вопросами по истории и социологии кино, телевидения, массовой культуры, в философских работах и социологических

теориях все большее внимание фокусируют на себе механизмы появления нового общества – общества спектакля, которое существует и функционирует по законам массовых коммуникаций, инсталляций и аудиовизуальных технологий. Формируется новый мир, новая модель культуры, которая уже не воспринимается как текст, а трансформируется в образ. Главным способом распространения информации становится аудиовизуальный, включающий в себя рекламу, видео, телевидение и кинематограф. Этот способ имеет индивидуальные психофизиологические особенности воздействия. Механизмом восприятия в данном случае становится видение, воздействующее на чувства и эмоции человека. Таким образом, формируется иная информационная среда, создающая новый тип «человека смотрящего».

Очень важно проанализировать трансформации гуманитарных знаний для дальнейшего понимания процессов изучения рассматриваемого вопроса. Находясь на стыке искусствоведения и истории, нам видится необходимым углубление в вопрос о формировании визуальности в исторической науке. Закономерным является то, что в исторической науке визуальный поворот происходит в более медленном темпе, чем в социологии или культурологии, и обладает индивидуальными особенностями. Связано это с тем, что само понятие «видимость» для историка является условным. Полноценная реальность прошлого недоступна для прямого восприятия, а возможна только через источники: письменные, иконографические, аудиовизуальные. Но пусть для историка основным инструментом познания и остается текст, новые течения формируются и развиваются.

Мы можем говорить о комплексном влиянии визуальной культуры: появляются новые направления исследований: визуальная антропология, визуальная история; исторические реконструкции, увеличивается количество рассматриваемых проблем, поскольку включаются проблемы из истории повседневности, что следует связать с реконструкцией и интерпретацией образов и с апелляцией к визуально воспринимаемой реальности. Все

большую актуальность получают новые методологические концепты: теория видения и визуального, концепт «образа». Расширяется сама база источников за счет использования фотоматериалов, аудиовизуальных, изобразительных источников. Возникают новые методы исследования – наблюдение, анализ визуальной исторической информации. Происходит визуализация традиционных способов репрезентации результатов исторического исследования. Например, появляются мультимедиапубликации, документально-исторические фильмы, этнокино и т.д.

Примером данных трансформаций является, например, достаточно быстрое развитие визуальной антропологии, которая, по мнению В. М. Магидова, превращается в одну из фундаментальных научных отраслей, объединяя культурологов, социологов, историков, философов и задавая определенный тренд в способах познания культуры и общества⁵¹. Интерес к данному направлению в советской науке появляется в 70-е годы, в зарубежной – в 1920-е. Первоначально под визуальной антропологией понимали этнографическое документирование средствами фото и киносъемки. Данное направление продолжает Центр визуальной антропологии при Московском государственном университете, который начал свою деятельность в 1991 г. (руководитель Е. В. Александров). Но достаточно быстро рамки визуальной антропологии стали заметно расширяться. Визуальная антропология стала рассматриваться не только в контексте этнографическом, но и в философском. В данном статусе визуальную антропологию рассматривают в Центре визуальной антропологии и эгоистории Российского государственного гуманитарного университета (руководитель Н. И. Басовская). Также к визуальной антропологии большой интерес проявляет и киноведческая общественность. Но стоит заметить, что ее представители, и в частности К. Э. Разлогов,

⁵¹ Магидов, В. М. Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания [Электронный ресурс] // Московский дом национальностей. URL: http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/pu-blikacii2/stati/v_m_magido.html

рассматривают визуальную антропологию еще более широко — в контексте «культурной антропологии».

В область визуальной антропологии важно внести и научные практики, которые базируются на аналитике изобразительных источников, среди которых важное место занимают фото и кинодокументы. Актуальной проблемой является разработка методологических аспектов и разработка понятийного аппарата. Наиболее активно эти вопросы обсуждаются в трудах зарубежных антропологов: Р. Барта⁵², К. Гирца⁵³, Круткиной⁵⁴ др.

Сегодня во множестве работ в качестве базового понятия используется категория «образа», при помощи которого происходит реконструкция и описание не только образа как факта общественного сознания, но и традиционного исторического объекта — события, организации, личности. При этом применяемое историками понятие образа остается пока слабо структурированным и в значительной степени неопределенным, поскольку строится не на логических принципах моделирования, а на «восприятии» (фактически визуализации) — то есть способе познания, имеющем ярко выраженный субъективный характер с опорой на чувственный опыт.

Разработкой подходов к изучению исторического «образа» страны, социальной группы, семьи, врага, союзника, детства, исторической науки и т.д. занимаются Голубев⁵⁵, Корзун⁵⁶, Родигина⁵⁷, Кныш⁵⁸ и др.

Много внимания уделяется фотодокументам и кинодокументы. Они часто становятся основополагающими аспектами исследования. Особое внимание к изучению фотографии проявляют достаточно давно, но сегодня

⁵² Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика/ пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. — 616 с.

⁵³ Гирц К. Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004.

⁵⁴ Круткин В. Л. Визуальная антропология // Антропологический форум. — № 7. — С. 53.

⁵⁵ Голубев А.В. Россия и Запад. Формирование внешнеполитических стереотипов в сознании российского общества первой половины XX века. М.: ИРИ РАН, 1998. - 336 с

⁵⁶ Корзун В.П. Образы исторической науки на рубеже XIX-XX веков. Екатеринбург; Омск, 2000. - 226 с.

⁵⁷ Родигина Н. Н. «Другая Россия»: образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX — начала XX в. Новосиб. пед. ун-т, 2006. — 374 с.

⁵⁸ Кныш, Н.А. Образ советской исторической науки и историка в газете «Культура и жизнь». Мир историка: историографический сборник / Под ред. С.П. Бычкова, А.В. Свешникова, А.В. Якуба. Вып. 4. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2008. С. 332–364 (1,8 п.л.).

уже сформировалась традиция использования фотографий в качестве основы исследования. С кинодокументами работают в меньшей мере.

В данном случае методы реконструкции и интерпретации образа можно рассматривать как попытку отказа от рациональных приемов обобщения исторической информации и обращение к так называемым «качественным» методам познания, основанным на законах чувственного восприятия.

Для рассматриваемой темы очень важна следующая тенденция развития: визуализация истории взаимодействует и вводит в научный оборот новые комплексы изобразительных исторических источников. Нам важно понимать, что живопись обладает огромным информационным потенциалом. Г. Пикхан говорит о том, что в российской живописи «представлена вся история России, все важные темы того времени. Произведения художников могут быть историческим источником», — утверждает она, реализуя эту мысль в своем научном творчестве.

Также необходимо обратить внимание на развитие изучаемого вопроса в контексте психологии. На современном этапе развития психологической науки все более заметно проявляется заинтересованность к вопросам исторической психологии, связано это с тем, что историческая психология дает возможность аккумулировать и использовать опыт прошлого для выполнения задач, которые становятся все более актуальными для психологии. Объяснить это следует, во-первых, самим предметом изучения, который можно обозначить как субъект психического мира в историческом контексте, во-вторых, междисциплинарной спецификой. Тенденция обращаться к источниковым базам различных областей знаний, будь то искусствоведение, культурология, источниковедение, литературоведение, история, философия, эстетика и т. д., дает возможность расширять сферу интересов психологической реальности и увеличивать методологическую базу.

Сфера изучения исторической личности достаточно слабо развита в отечественной психологии. Данная область знаний, в основе своей, формировалась в рамках психоанализа Зигмунда Фрейда⁵⁹, Э. Эриксона⁶⁰, где формирование личностных аспектов зависело от детских впечатлений и бессознательных желаний субъекта.

Отечественная психология в вопросах исследования исторической личности продолжительное время сталкивалось с методологическими проблемами. На современном этапе развития вопроса следует выделить все большее обоснование методологического плюрализма, что дает возможность углубленного процесса изучения личности в истории по продуктам деятельности в контексте ее биографии и помогает преодолеть методологические трудности, поскольку представляет из себя совокупность номотетических и идеографических исследовательских процедур, которые дополняют друг друга.

Всё это дает возможность для целостного системного рассмотрения множества факторов, оказывающих влияние на формирование личности, рассмотрение личности творца в различных аспектах ее жизнедеятельности, в контексте истории и культуры, что говорит о сформировавшемся принципе системности в психологической науке. Данная тенденция разработки новых методов для анализа и изучения ментальных явлений прошлого, совмещение методов, обращение к различным источникам (литературным, историческим, философским и т. д.) дает нам возможность рассмотреть человека истории с различных позиций как с точки зрения его внутренних переживаний, так и в контексте тех внешних влияний, которые он переживает в контексте своего времени.

Таким образом, мы приходим к выводу, что процесс изучения визуальной культуры и визуализации представляет собой актуальное направление во многих гуманитарных дисциплинах. В целом, мы наблюдаем

⁵⁹ Фрейд, З. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства // Психоаналитические этюды. Минск. 2001. - 455 с.

⁶⁰ Эриксон, Э. Г. Молодой Лютер. Психоаналитическое историческое исследование. 1996. М. - 506 с

обширное поле исследований, создающее основание для дальнейшей разработки темы. Но необходимо заметить, что не все направления, связанные с избранной тематикой, находятся на одинаково высоком уровне разработанности. Мы наблюдаем, что база теоретических исследований процесса визуализации находится на высоком уровне, поскольку фокусирует на себе внимание ученых из различных сфер научной мысли. Рассматривая вопрос визуализации исторической личности, мы приходим к выводу, что на высоком уровне разработки находятся лишь некоторые составные части этой проблематики, мы наблюдаем работу с историческими, психологическими, источниковедческими, культурологическими, искусствоведческими вопросами, но не наблюдаем развития их синтеза, переложения разработок на междисциплинарную почву. Из этого следует, что наша работа связана с проблематикой междисциплинарного взаимодействия гуманитарных дисциплин, проблематикой расширения источниковой базы исследований, рассмотрения наиболее актуальных способов взаимодействия научных разработок для дальнейшего развития гуманитарной мысли. Использование данных тенденций положительно сказывается на разработке вопроса о специфике визуализации исторических личностей в художественных образах произведений Василия Ивановича Сурикова.

В данном контексте мы приходим к выводу, что визуализация выполняет множество важнейших функций в научном познании: герменевтическую функцию, способствуя его пониманию; функцию переходного звена между теоретическим знанием и практической сферой; гносеологическую функцию и даже функцию онтологическую. Кроме того, на примере изучения вопроса визуализации исторических личностей, явно обозначается проблематика интеграционных процессов в науке. Мы убеждаемся в том, что междисциплинарный формат научных исследований создает условия для рассмотрения множества актуальных задач с различных точек зрения, при синтезе которых формируются новые взгляды, что дает предпосылки избежать одномерного восприятия проблематики

исследований. На примере визуализации мы видим, что именно роль интегративности в современной научной мысли определяет парадигму как научного, так и вообще рационального мышления.

2. ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ ЧЕРЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ В.И. СУРИКОВА

2.1. Художественно-визуальное пространство исследования

Прежде чем начать рассмотрение процесса визуализации Суриковым исторических личностей, необходимо определить область, анализ которой будет выполняться, и обозначить аспекты, по которым она была выбрана. Подавляющее большинство исследователей приходят к выводу, что этап, в котором Суриков достиг своего наивысшего уровня мастерства в исторической живописи, следует относить к 1880-м годам. На этот этап приходится создание трилогии московских картин – «Утро стрелецкой казни» 1881 года, «Меншиков в Березове», написанная в 1883 году, и «Боярыня Морозова», завершенная в 1887 году. Вся московская трилогия проникнута всеобъемлющим чувством трагедии. В центре каждого полотна, в объективе художественного внимания находятся персонажи, которые терпят или уже потерпели поражение. Здесь важно заметить, что все части трилогии неразрывно связаны друг с другом и образуют свой определенный метасюжет. Суриков воспроизводит и сочетает сюжеты полотен таким образом, что каждое событие оказывается ключевой частью сюжета другого. Следует пояснить, например, Феодосию Морозову сопровождают именно стрельцы, которые, в свою очередь, являются жертвами расправы в первой картине трилогии Сурикова, а уже в «Утре стрелецкой казни» подле Петра мы находим Александра Даниловича Меншикова, которого в следующей картине видим уже в ссылке, в Сибири. Таким образом, Суриков создает цикличность происходящих с героями событий, обозначая одну из основных идей метасюжета, а именно идею возмездия.

Общей и ключевой темой произведений 1880-х годов следует назвать противодействие, борьбу, конфликт человека и человечества с фатальностью истории, проявленной в облике государства.

Создавая свою трагическую трилогию - "Стрельцов", "Меншикова" и "Морозову", - Суриков погружается в мистическое состояние, видит историю перед собой, прислушивается к тайным голосам, знакам, указаниям, к впечатлениям, ищущих выхода. Именно поэтому Максимилиан Волошин пишет: «В исторической живописи - самом неверном и условном из видов искусства - Суриков был подлинным художником, мастером, в котором не было ни капли условной живописной лжи.»⁶¹

Здесь будет важным разобрать одну из наиболее емких и точных определений суриковского художественного мира в аспекте проблемы «человек в истории», которая принадлежит известному композитору Борису Асафьеву: «Но спросим себя, в чем заключается радея, сущность исторических концепций Сурикова, в чем их интеллектуальная целеустремленность? Ответ дать трудно.... Одушевляющее цветение народных сил?... Переносясь мысленно к картинам, ловишь себя на любопытно-дразнящей гипотезе. Не показал ли в них Суриков то, что могло "грызть" его сердце и мозг: неужели русская история состояла в безумном, страшном уничтожении и расточении этих прекрасных лиц, характеров, вошь, "соков земли". Вот жесточайшее унижение стрельцов. Вот нелепость страшного преследования раскола. Вот - загнали в Сибирь волевого, кряжистого человека, мужественную, властную личность: ведь Меншиков мог бы еще даровито работать, справлялся же с его недостатками, видя в нем ценное, Петр? Вот безумный, никому не нужный подвиг в Альпах. Вот стихийная вольница, направившая свои силы "не туда"! А где же жизнь? в играх, в "раззудись плечо"? Гипотеза эта дразнит потому, что собирает все суриковское в некий крепкий узел, в целеустремление. И тогда Суриков - действительно исторический, глубоко проницательный живописец-трагик, ибо четко и сильно показал острое трагическое противоречие между буйной красочной цветистостью народных характеров, видимого их облика и

⁶¹ Волошин М.А. Суриков. Л, 1985. С 37.

гибельным расточением этих творческих сил в жестоком становлении русской былой государственности.»⁶²

Одной из наиболее важных мыслей в данной характеристике является то, что над формальной принадлежностью работ Сурикова к историческому жанру поставлена более важная принадлежность работ к определенному трагическому роду. Первый период творческого пути Сурикова наполнен именно трагедийной исторической тематикой. Именно это «собирает все суриковское в некий крепкий узел, в целеустремление». Но здесь возникает определенный парадокс: трагическая специфика произведений включает в себя две взаимоисключающие особенности: главный персонаж трагического произведения должен обладать ярко выраженными индивидуальными качествами и в тоже самое время он должен быть лишен своей индивидуальности: общечеловеческие черты должны преобладать над портретно-индивидуальным. На этом парадоксе выстраивается важнейшая особенность работ Сурикова: пассионарии, становясь действующими лицами исторических композиций Сурикова, определяют трагедийный характер исторического процесса, проявляют через себя особенности исторического фатума. Таким образом, выстраивается определенный трагедийный пафос повествования. Если мы представляем ситуацию, где в противоборстве исторических обстоятельств погибает слабый, то понимаем, что это не является важной трагической коллизией. Но и с другой стороны, исторический и трагедийный пафос утрачивается, если фатуму противопоставляется частное лицо, обладающее портретно-неповторимыми особенностями. Получается, что суриковский персонаж для реализации того, чтобы осуществился эффект суриковского исторического откровения, должен обладать как некой расплывчатой индивидуальностью, так и, наоборот, ярким природным материалом.

Очень точно замечено, что у Сурикова преобладает «буйная красочная цветистость народных характеров». Она ярко проявляется как в

⁶² Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.: Искусство. 296 с.

исторических полотнах, так и в портретных произведениях Сурикова. Но все же необходимо сразу выделить то, что Суриков создает исторические портреты без индивидуального «я». Суриков убирает индивидуальные аспекты человека, связанные с самостоянием и позой единственного и неповторимого существа. В этом проявляется общинный дух, проявляется свойственная русскому народу предосудительность в отношении внеколлективного бытия. Человек у Сурикова – это «массовидный народный человек», как писал Абрам Эфрос⁶³. Эта особенность создает невероятную убедительность в процесс визуализации народной стихии, в которой поглощается все остроиндивидуальное. Важнейшей особенностью в процессе визуализации истории Суриковым является то, что история и народ действуют в одном направлении. Сам Суриков замечал, что не понимает действий отдельных исторических личностей без взаимодействия их с народом, что предугадывает заложенные Л.Н. Гумилевым принципы пассионарной теории этногенеза.

Еще одной важной особенностью работы Сурикова является процесс создания эскизов. Главной функцией композиционного построения картины служит действенное раскрытие образов. Композиции Сурикова, обладая закономерностью и математичностью, не вызывают у зрителя подобного ощущения, наоборот, создают образ живого события. Для создания подобного эффекта Суриков тщательно разрабатывал каждый аспект. Эскизы композиции «Боярыни Морозовой» создавались Суриковым на протяжении четырех лет, более того, он работал над композицией уже на холсте, трижды меняя его размеры. Работая над композиционными вопросами, Суриков занимался и фигурами в этюдах с натуры. Эта работа позволяла ему уточнять ракурсы и движения персонажей. Подобным образом проходила работа Сурикова и над разработкой самих художественных образов.

⁶³ Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С. М. Даниэля. [Переиздание 1930-го года.] СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с

При зарождении творческого замысла у Сурикова сразу формировались и композиционный узел, и составляющие смысловой центр картины персонажи. После чего начинался поиск натурщиков, которые были незаменимы для каждого образа. Поиск этот порою длился несколько лет, что, например, произошло с Морозовой, известно, что для Морозовой осталось около 35 эскизов. В этом наблюдается важная особенность работы, Суриков ищет определенных натурщиков, во-первых, для того, чтобы подтвердить свое первоначальное внутреннее видение персонажа, во-вторых, чтобы конкретизировать образы, обогатить их натурой. Поэтому Суриков высказывал требование: «Этюд должен быть настолько точен, чтобы в глазах двоилось»⁶⁴. Именно тогда образ трансформируется из субъективного в документальный. В письме к Поленову Суриков различает два вида этюдов: «Этюды творческие, т. е. для картины или же простые, бесцельные с натуры». Даже самый подходящий натурщик у Сурикова является лишь материалом для создания художественного образа. До нас дошло множество этюдов Сурикова: пять этюдов маслом и три зарисовки к рыжебородому стрельцу, к страннику три этюда красками и шесть зарисовок, к юродивому три этюда красками и шесть зарисовок и так далее. Наблюдая их, мы понимаем, что, создавая каждый этюд, Суриков ставит и решает определенные задачи, порою работая даже с несколькими натурщиками, но главным итогом всегда было воспроизведение реальной природы. Образы Сурикова всегда точны и символически наполнены, образы лишены условности, в его картинах нет ни одной отвлеченной фигуры, которая была бы сделана лишь для того, чтобы занять место на холсте. Интересно, что Суриков написал на своей Библии: «Отвлеченность и условность — это бичи искусства». Проследивая эволюцию этюдов к одному и тому же образу, мы приходим к выводу, что у Сурикова художественное обобщение является не только удалением лишнего, но и воздействует на усиление индивидуальности образа. Работа

⁶⁴ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998. 448с

над этюдами является важной составляющей в процессе создания художественных образов, трансформирующихся после в визуальные образы исторических личностей.

Картины Сурикова являются ярким примером победы реализма в области исторической живописи. Важнейшей чертой данной живописи является то, что без историзма не может быть и реализма. И здесь нам необходимо отметить сложное соотношение задачи историзма в искусстве и возможностей реалистического метода. Художник-реалист формирует образы в процессе наблюдения окружающей его реальности. Но тогда возникают закономерные вопросы: как художник может объективно особенности жизни людей, характеры людей и т. д, которые существовали за много лет до эпохи самого художника? Проблема заключается в том, что художник, изображая прошлое, переносит на холст своих современников, добавляя к ним атрибутику прошлого (предметы быта, оружие, костюмы и т.д.), тем самым создавая псевдоисторические картины. Но ведь художник и не может поменять эпоху, в которой живет, он не имеет иного материала, кроме того, какой ему дают окружающие его современники. И здесь может показаться, что это противоречие не имеет решения. Но из этого противоречия вытекает важная особенность суриковского творчества: он не модернизирует исторический процесс, но в самом движении жизни раскрывает внутреннюю связь между настоящим и прошлым, а после и проецирует ее на будущее. И главной силой, содержащей в себе эту «связь времен» является сам народ.

Важным аспектом в процессе выявления особенностей визуализации Суриковым исторических лиц является психологическая сторона самого творца, важно понимать положение самого Сурикова в народе, проявление его собственной индивидуальности, оставляющей отпечаток и на его подсознательной деятельности. Художественная одаренность Сурикова, объединенная с уникальным даром прозрения, создала все предпосылки для обособленности художника от мира, наложила определенную печать

одинокства, что является для нас важной темой для осмысления, поскольку главные персонажи суриковской трилогии наделены схожим чувством одиночества, что позволяет нам уже сейчас говорить о влиянии субъективных переживаний Сурикова на формирование художественных образов, формирующих визуальный облик исторических личностей на его полотнах, т.е. о трансформации субъективного в объективное. Алленов пишет об этом так: «Проживая свою жизнь все-таки в XIX и начале XX столетия, но в качестве художника являясь здесь посланцем минувших веков, он оказывается как бы пленником, жертвой, заложником своего дара». И далее: «Неотъемлемой его частью был, по словам одного из биографов, "дар уединения". Суриков одинок и в смысле приверженности какой-либо определенной традиции, направлению или учителям. Тот же биограф замечает: "Собственно художественных корней у Сурикова мало". Еще определеннее выразился по этому поводу другой современник живописца: "В области искусства Суриков не имел ни поверенных, ни друзей. Он был одинок. Сурикова вполне никто не понимал как художника и как человека.»⁶⁵

Из этих наблюдений мы делаем вывод о том, что характеристика Сурикова как одиночки соответствовала самоощущению художника и внешнему образу, который воспринимали окружающие его люди, это особенно заметно из повторяющихся наблюдений, оставленных в воспоминаниях современников о Сурикове.

Также для нас интересны воспоминания, связанные с местами жительства Сурикова, благодаря которым мы тоже наблюдаем процесс проекции современности на прошедшее, смешение субъективных, личных переживаний с событиями истории. Все наблюдавшие домашнее окружение Сурикова отмечали его холодность, аскетичность, определенную неустроенность и неуютность. Мы знаем, что в личной жизни Суриков был строг к своему быту, всем домашним отводилось по кровати и одному стулу. Другой мебели практически не было. Стены были без картин, голые. Но

⁶⁵ Алленов М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. С 1-2.

здесь важной деталью является даже не бедность обстановки, а то, что эта обстановка создавала у мемуаристов ощущения безвременья или же только временного пристанища художника, что, как мы понимаем, в огромной степени повлияло на воссоздания быта семьи Меншиковых в ссылке. Из всего вышесказанного следует, что Суриков никогда полностью не растворялся в окружающей его художественной среде. Можно сказать, что Суриков практически везде пребывал в состоянии обособленности.

Еще одним важным аспектом в процессе визуализации исторических личностей Суриковым является его умение психологического дистанцирования. Суриков обладал умением мысленно рассматривать исторический процесс как бы из некоторого физически-географического удаления, которое, в тоже время, являлось и удалением исторически-временным. Эта способность была обусловлена своеобразием построения русских территорий не только по пространственному отношению, но и по отношению историческому. Подтверждение этому мы находим у Чаадаева "Есть один факт, который властно господствует над нашим историческим движением, который красной нитью проходит через всю нашу историю, это факт географический"⁶⁶. Отсюда мы понимаем, что географический фактор является одним из центральных формирующих факторов русской истории, он формирует историческое своеобразие России. Именно это повлияло на развитие у Сурикова умения психологического дистанцирования. Чтобы сибирское биографическое пространство могло отыскать свое изобразительно-художественное воплощение в образе исторического времени, который относится к концу русского средневековья, Сурикову необходимо было удалиться от него, как бы оставить его за горизонтом. Именно поэтому исторические видения Сурикова формировались, с одной стороны, из запаса его сибирских впечатления, с другой же – из впечатлений, создающих не пространственную, а временную, эпохальную дистанцию удаления. Поэтому те перемещение, наблюдаемые нами в биографии

⁶⁶ Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма в 2-х тт. М.: Наука, 1991

Сурикова, перемещения с окраины к центру России, есть путешествие не столько географическое, сколько исторической, путешествием по этапам русской истории. Таким образом, Суриков являлся личностью, воплотившей в себе географический фактор России, который явился олицетворением ее своеобразия. Именно Суриков воплотил особенность русской истории через язык образов и символов.

Итак, ставя своей задачей анализ специфики визуализации исторических личностей у Сурикова, далее обращаясь к конкретным историческим полотнам трагической трилогии Сурикова, мы будем обращать внимание, прежде всего, на следующие моменты: 1) исторические предпосылки, повлиявшие на формирование у Сурикова замысла произведения; 2) Субъективные взгляды Сурикова на исторический контекст; 3) Процесс трансформации субъективных переживаний Сурикова в объективные исторические образы; 4) Символическое наполнение полотен, рассмотрение процесса переложения индивидуальных черт исторической личности на плоскость общеисторической проблематики России. 5) Влияние на Сурикова актуальных исторических событий.

2.2 «Утро стрелецкой казни»

Первое большое историческое полотно Сурикова, открывающее московскую трилогию, «Утро стрелецкой казни», впервые было показано зрителям 1 марта 1881 года на выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Замысел «Стрельцов» появился еще в Академии. Суриков был вдохновлен видом Красной площади, которую он посетил по пути из Красноярска в Петербург. Суриков говорил: «Я на памятники, как на живых людей смотрел, расспрашивал их: вы видели, вы слышали, вы свидетели. Только они не словами говорят»⁶⁷. Именно здесь заложен основной принцип работы Сурикова с историей. Он фокусируется не на материальных подробностях эпохи, не на археологических источниках,

⁶⁷ Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: 1977

Суриков воспринимает историю непосредственно. Словно наблюдая ее самостоятельно. Эту особенность суриковской визуализации прошлого отмечает Константин Маковский: «В творчестве Сурикова доминирует повелительная убежденность галлюцината. Он действительно видит прошлое, варварское, кровавое, жуткое прошлое России и рассказывает свои видения так выпукло-ярко, словно не знает различия между сном и явью. Эти видения-картины фантастическим реализмом деталей и цельностью обобщающего настроения вызывают чувство, похожее на испуг. Мы смотрим на них, подчиняясь внушениям художника, и бред его кажется вещим. Правда исторической панорамы становится откровением. В трагизме воскрешенной эпохи раскрывается загадочная, трагичная глубина народной души...»⁶⁸

Подобную оценку мы находим и у Александра Бенуа: «Значение Сурикова как гениального ясновидца прошлого для русского общества огромно и все еще недостаточно оценено и понято. Никакие археологические изыскания, никакие книги и документы, ни даже превосходные исторические романы не могли бы так сблизить нас с прошлым, установить очаровательную, желанную связь между отрывочным нынешним и вечным, но забытым прошлым»⁶⁹.

«Утро стрелецкой казни» переносит нас к событию, символизирующему начало важнейших перемен в государстве. Петр жестоко и уверенно расправляется со стрельцами, что производит сильнейшее впечатление и испуг даже европейских политиков и дипломатов. Это событие символизирует и перелом личности самого Петра I. Из юноши, не несущего никакой серьезной угрозы, Петр превратился в решительного государственного деятеля, готового пойти на все ради достижения своих целей. И у Петра был уже определен дальнейший путь развития государства: обновление снизу доверху всех сфер жизни и быта державы, реформа

⁶⁸ Маковский С.К. Силуэты русских художников. Прага, 1922. - 158 с.

⁶⁹ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998. С. 396.

государственного управления в центре — в Москве, и на местах — во всех городах страны, организация светского высшего образования, реорганизация армии, коренное изменение взаимоотношений между Церковью и государством, развитие промышленности, кораблестроения, изменение летосчисления на европейское, что, по мнению старообрядцев, было проявлением антихриста в Петре. По глубине и всеохватности преобразования Петра I являются уникальными даже в насыщенной событиями мировой истории.

Базовые аспекты визуальной реализации казни были взяты Суриковы из описания событий в записках очевидца, австрийского дипломата Иоганна Корба: «...на небольших московских телегах были посажены сто виновных, ожидавших своей очереди казни... Каждый держал в руках зажженную восковую свечу. Горький плач жен усиливал для всех страх предстоящей смерти... мать рыдала по своему сыну, дочь оплакивала судьбу отца, несчастная супруга стонала об участи своего мужа...»⁷⁰

Создавая традиции «хоровой» картины, Суриков переносит конфликт в масштаб всенародной драмы, где сталкиваются все слои населения. Важно понимать, что Суриков работает с проблемой эстетического построения реальности. Каждый из представленных персонажей визуализирует определенную сторону конфликта. Суриков использует определенные композиционные ритмы в построении персонажей и их положениях на полотне. Наиболее ярким конфликтным центром картины является пересечение взглядов рыжего стрельца и Петра. Столкновение двух главных символов полотна, двух персонифицированных волей являет для зрителя наиболее яркое визуальное воплощение идеи столкновения народа и власти.

Можно сказать, что фигура Петра условна, собирательна и метафорична. Как уже было сказано выше, герои Сурикова должны обладать стертой индивидуальностью при яркости природного материала. Он сидит на коне, неестественно выгнув спину, словно статуя на пьедестале, взгляд его

⁷⁰ Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699) / Пер. и прим. А. И. Малеина СПб., 1906

гневен и беспощаден, именно через взгляд Петра Суриков передает тираническую сущность любой централизованной власти. Петр – являет собой символ самодержца, беспощадного в истреблении всего тормозящего развитие страны. И здесь нужно провести аналогию между работой Фальконе «Медный всадник» и «Утром стрелецкой казни». Своеобразный диалог с Фальконе Суриков начинает еще с работы «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Санкт-Петербурге», где, при детальном рассмотрении композиционных приемов, можно выявить важнейшие элементы, заложенные в «Утро стрелецкой казни». У Фальконе образ царя транслирует образ «созидателя, законодателя и благодетеля своей страны», который «простирает десницу над объезжаемой им страной». Суриков уже в своей ранней работе транслирует образ Петра с иным, противоположным, окрасом. На переднем плане мы наблюдаем «Медного всадника». На заднем плане видим очертания Исаакиевского собора. Пейзаж Сурикова погружен в темноту петербургской ночи, и эта деталь для нас сейчас очень важна. Известно, что композиционно картина является практически точной копией работы М. Воробьева «Исаакиевский собор и памятник Петру I», но пейзаж Воробьева озарен ярким светом Солнца, тогда как Суриков изображает Сенатскую площадь ночью, что дает нам первый символ, олицетворяющий процесс погружения во тьму не только отдельно взятого города, но и страны. Далее – в построении композиции мы наблюдаем две перекрещенных оси: вертикальную ось образуют Луна и извозчик, вторую – памятник Петру и купол Исаакиевского собора. Перекрещение осей здесь образую, с одной стороны, Андреевский крест, но с другой, крест латинский, поваленный набок, что дает нам второй символ, возможно воссозданный иррационально, символ некоего свершения Бога, проявление определенной антихристовой природы Петра, о которой мы будем говорить дальше, и далее, в «Утре», мы обнаружим подобную закономерность с обрезанием Суриковым купола храма Покрова. Третий смысловой центр - фигуры пешеходов и упряжки. Фигуры становятся противовесом Петру, мы видим, что они отделены от

него, не находятся под его защитой, наоборот, между Петром и народом Суриков прокладывает границу, что мы будем наблюдать и в «Утре», народ здесь прикрыт Исаакиевским собором, как будут прикрыты стрельцы Собором Василия Блаженного.

Но, помимо развития символической составляющей образа Петра, нам необходимо рассмотреть динамику развития его визуальной интерпретации. Визуальные образы Петра в XVIII веке главную свою задачу несли в процессе передачи внешнего сходства и формировали образ, несущий в себе задач выразить величие Петра. Данный канон обуславливается тем, что первые портретные изображения Петра создавались еще при его жизни. Показательным, например, является портрет Петра I авторства Ж. М. Наттье, начатый в 1717 году, где мы наблюдаем основные черты, свойственные визуальному воплощению Петра, петровской иконографии XVII века, а именно: образ великого самодержца, воина, победителя. Данной концепции присущи: отражение личных заслуг, званий и чинов, добродетелей, усиленных внешней обстановкой. Отхождение от формировавшегося канона мы находим в работах И. Н. Никитина, что важно, отправленным Петром в Европу для изучения живописи. Именно через Никитина начинает развиваться новый спектр в оценке личности Петра, обозначающий двойственную природу правителя.

XIX век ознаменован возвращением к анализу личности Петра. Обусловлено это переменой точек зрения на личность: искусству важен сам человек. Романтизм базируется на воплощении личных переживаний, реализм же работает с образом «типичного человека в типичных обстоятельствах». Именно на этом фоне образ Петра наполняется психологическими и историческими чертами, получает осмысление в контексте данных характеристик. Примером, здесь мы можем привести, помимо работ Василия Сурикова, работы Николая Николаевича Ге.

Ситуация видоизменяется на рубеже XIX - XX веков. Образ Петра трансформируется в фигуру мифа, ему свойственна некая монументальность,

театральность и, что важно, проявление демонической сущности. Наряду с Петром процессу мифологизации подвергается и сам Санкт-Петербург. Образ Петра на рубеже веков неразрывно объединяется с образом созданного им города. Творец здесь проецируется на творение. Отталкивающий образ Петра мы находим у Бенуа или у Серова, придавшего образу Петра некий ницшеанский, сверхчеловеческий масштаб. Эту новую тенденцию мы наблюдаем и в литературе, здесь нам необходимо вспомнить роман «Петр и Алексей» Д. С. Мережковского. Таким образом, мы можем говорить о том, что Суриков в образе Петра в «Утре стрелецкой казни» создает новый канон в визуализации Петра I: во-первых, Суриков наделяет Петра безальтернативной демонической сущностью, лишая его человеческой наполненности, тем самым персонифицируя феномен власти, во-вторых, закладывает идею монументального изображения исторической личности, создает тенденцию проецирования личности на архитектуру, что в своей символической структуре дает возможность визуализировать духовное состояние страны.

На полотне мы отчетливо различаем две действующие группы людей. Главная – стрельцы и их окружение, как основные действующие лица. Антагонистом в данном случае выступает Петр и его приближенные. Суриков наглядно проводит черту между группами, помещая на заднем плане просвета солдат, поднявших копыя, но еще не вступивших в конфликт, солдат, ожидающих приказа, являющих собой часть народа, но уже лишенных какой-либо воли. На первом же плане в просвете мы наблюдаем опущенное оружие солдата-преображенца, что говорит нам о невозможности примирения сторон, о неизбежной гибели одного из участников.

Необходимо обратить внимание на все архитектурные постройки, дающие зрителю дополнительный материал для формирования визуальных образов исторического контекста. За группой во главе с Петром мы наблюдаем Кремль. Кремлевская башня проецируется на фигуру Петра, возвышающуюся, но одинокую в толпе. Ближняя башня становится

проекцией фигур бояр и иноземных гостей. Это становится понятно, как по самому расположению башен за спинами персонажей, так и по цветовым решениям. Солдаты, выстроенные в четкую линию, стоят подобно стене Кремля, воспринимаясь как образ защиты власти от самого народа.

В противовес Кремлю мы наблюдаем Собор Василия Блаженного, как бы прикрывающий собой народную массу. Купол храма Покрова срезан в верхней части картины, что, с одной стороны, можно отнести к масштабам самой постройки и невозможностью поместить ее видимую область на полотне, с другой же – можно символизировать как процесс или обезглавливания России, или обезбоживания, что мы наблюдали в работе «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге». Главы Василия Блаженного проецируются на группы стрельцов, в каждой из которых разыгрывается определенный сюжет.

Ключевыми символическими точками в этой толчее становятся свечи в руках стрельцов. Именно образ свечи стал основополагающим для формирования замысла «Стрельцов». Психологический настрой картины сразу становится ясен. Символ свечи, которая горит в светлое время суток, сразу вызывает у зрителя ассоциации со смертью, похоронами. Еще на первом карандашном эскизе 1878 года эта свеча горит в руках рыжего стрельца и является главным символическим центром всей композиции. В конечном варианте свечей стало семь. Погасшая свеча – ясно формирует для зрителя образ оборванной жизни человека. Женщина на первом плане прижимает к голове уже погасшую свечу, что говорит нам о казни того, к кому она приходила. Свеча стрельца, уводимого солдатами, гаснет на земле рядом с его кафтаном и шапкой. Стрелец с седыми волосами, в белой рубахе, утешающий рыдающую дочь, отдает солдату-преображенцу свечу и смело ожидает неминуемого конца. Солдат же стремится задуть его свечу. Другой солдат тянется к свече стрельца, который встал во весь рост на телегу, повернувшись спиной к Петру и прощаясь с народом. Стрелец с черной бородой и стрелец, обернутый к зрителю спиной, держат свечи, горящие

ровным пламенем, что говорит нам об оцепенении их душ, об их мыслях о смерти. В противовес им мы наблюдаем рыжего стрельца, зажавшего свечу и не желающего с ней расставаться. Близость казни не погасила в нем внутренней силы, и его взгляд бьет через всю картину, скрещаясь со взглядом Петра, образуя, как уже говорилось, главный смысловой центр.

Но следует понимать, что воссозданная Суриковым символика свечей имеет более глубокое обоснование, и нам необходимо рассмотреть это. Суриков строит всю композицию полотна, основываясь на цифре семь: семь стрельцов, пусть уже одного из них увели, но мы знаем о нем, поскольку наблюдаем выпавшую у него свечу, далее мы видим семь свечей, мы наблюдаем именно семь глав храма Василия Блаженного. Именно семь свечей зажигают во время соборования. Очень интересно, что по традиции церкви соборование должно совершаться священниками, которых «числом должно быть семь». Таким образом, мы понимаем, что все эти нюансы и меры есть неотъемлемая часть православного уклада жизни и необходимые основы ритуальной грамоты. Поэтому мы можем сделать вывод, что семь свечей, удерживаемых стрельцами, - это символ таинства соборования. Ведь Петр не позволил стрельцам собороваться, прогнав патриарха Адриана, когда тот прибыл в Преображенское с иконой Богородицы. И здесь мы наблюдаем еще один важный ритуал, ритуал прощания с белым светом и матерью-землей. Земля всегда являлась важнейшим символом, представляя собой последний приют для тела, каждого живущего на ней. В русской традиции всегда была убежденность в том, что у каждого человека есть три матери: родная, крестная и мать земля. Даже во второй половине XIX века сохранялся обычай целования земли и произнесения ей клятвы. Люди, завершающие земную жизнь совершали обряд прощания с землей: они вставали на колени, с крестились и делали четыре поклона «на все четыре стороны». Именно этот эпизод зафиксировал Корб, написав, что стрельцы, осеняя себя на четыре стороны света крестным знаменем, перед кончиной

закрывали себе лицо полотном. Ритуал прощания с белым светом у Сурикова отражен в образе стрельца, который стоит на телеге.

Еще стоит отметить следующую символическую структуру, свечи стрельцов выстроены таким образом, что воспроизводят контуры созвездия Большой Медведицы. И в этом мы находим еще несколько подтекстов: во-первых, падающая звезда символизирует предвестницу смерти, что является распространенным поверьем, во-вторых, другое проявление ритуального кода базируется на веровании о душе, представленной в образе птицы. Интересно, что по данным биологов птицы во время перелета ориентируются на Большую Медведицу, Полярную звезду, созвездие Лебедя. Как бы в дополнение к этому выступает поверье о то, что Млечный Путь является дорогой, по которой «восходят все умершие на небо». Одним из символических названий Млечного Пути является «Гусиная дорога», связано это с тем, что по народным знаниям, Млечный Путь указывает направление перелета для птиц, в том числе и диких гусей, во время их перелета в теплые страны. Еще очень интересно отметить, что о связи душ умерших с созвездием Большой Медведицы рассказывают и в некоторых сказках южных славян, датчан, Центральной Азии, в сюжете которых фигурируют тоже семь братьев, в итоге превращающихся в семь золотых звезд. Это еще раз доказывает, что Суриков, без всяких сомнений, обладал древними знаниями, сформировав из них целый дополнительный пласт символических структур. М. Волошин говорит об этом: «В творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и XVII веке русской истории»⁷¹.

Важным элементом метафоричности происходящих событий служит осознанное изменение Суриковым времен года. Известно, что осенние казни 1698 года происходили в селе Преображенском. Казнь в Москве происходила зимой, в феврале 1699 года, а на картине не зимний, а осенний пейзаж. Осень

⁷¹ Волошин М.А. Суриков. Л., 1985. С 58.

здесь следует охарактеризовать как символ смерти, символ заката, символ окончания определенного времени, исторического цикла. Утро, вынесенное Суриковым в название, наоборот, несет символ начала, символ возвышения нового. Очень важным символическим смыслом наделен колорит картины, догорающие свечи на фоне утренних сумерек. Свечи еще горят, но уже не способны выдержать столкновения с Солнцем нового дня.

Однако, Суриков меняет не только время года, но и место проведения казни. По историческим данным известно, что казнь случилась в подмосковном селе Преображенском, но Суриков переносит события на Красную площадь, тем самым, во-первых, придавая изображаемым событиям еще большую значимость, во-вторых, еще раз обозначая условность происходящего, фокусируя внимание зрителя на самой трагедии, на метафоричность события, на символ исторического фатума, борьбы. Суриков здесь же и меняет перспективу. Он использует композиционный прием, сближая планы. Мы наблюдаем сокращение расстояния между Храмом Василия Блаженного, Кремлем и Лобным местом. Таким образом, Суриков, во-первых, добивается эффекта увеличения толпы, создает ощущения огромности народного движения, на деле изобразив ограниченное количество персонажей, во-вторых, Суриков таким образом обозначает центр, сердце государства, то место, из которого, впоследствии, пойдут волны изменений, затрагивая быт всей страны. В этом проявляется еще одна особенность суриковской визуализации: Суриков воссоздает старинные постройки в конкретных природных условиях и явлениях. «Суриков «обживает» эту архитектуру персонажами своих картин как материальную среду исторических событий, и эти здания снова обретают свой прежний смысл, получают убедительность той реальной жизни. Эту особенность суриковских исторических композиций я называю двойной сопричастностью. Суриков блестяще ею пользуется для того чтобы

перенести зрителей из их времени в эпоху далекого исторического прошлого и заставить их поверить в изображенные события.»⁷²

Также необходимо обратить внимание на дату выставления полотна. "Утро стрелецкой казни" было представлено публике практически в одно время с убийством Александра II. Это дает нам возможность проследить за новым витком развития исторически-символического сюжетного подтекста работы Сурикова. На месте убийства Александра II был воздвигнут храм Воскресения, получивший позже дополнительное наименование "на крови". В архитектурном ландшафте Санкт-Петербурга храм можно представить как определенную проекцию московского храма Василия Блаженного. В картине Сурикова московский собор окружен инструментами казни, т.е. Василий Блаженный символически представлен как храм "на крови".

Также важным символом является само орудие казни. Суриков, зная о том, что орудиями для казни стрельцов были виселицы и плахи, оставляет для визуального воплощения только виселицы. И здесь можно говорить о рационально приведенной Суриковым аллюзии на казнь декабристов, с которой началось правления Николая I, человека, определенно, вписывающегося в образ воссозданного Суриковым Петра.

Тот факт, что Суриков создал образ-символ современных событий, визуализировал через исторические образы современный конфликт, говорит нам о том, что художник был послушен духу, гению или особому чувственному настрою, дававшему ему возможность воссоздать моменты исторических коллизий, заключающих в себя эпохальные сдвиги в масштабе национальной истории. Подводя итог рассмотрению «Утра стрелецкой казни», нам необходимо отметить:

1) Воссозданный Суриковым конфликт в своей символической наполненности обладает свойством трансформации из локальной исторической драмы, с установленными историческими личностями, выявленными предпосылками и последствиями, определенными

⁷² Кеменов В.С. В.И.Суриков. Историческая живопись 1870 - 1890. М., 1987. С. 48.

мотивационными факторами, в драму общеисторическую, положенную на плоскость истории России.

2) Главная историческая личность полотна – Петр Великий наделен Суриковым несколькими функциями: а) Является собирательным образом жесткой централизованной власти, проявление которой в российской истории обусловлено цикличностью развития, Петр здесь – катализатор конфликта, движущая сила российской истории; б) Визуальное отображение личности Петра I. В «Утре стрелецкой казни» Суриков создает новый канон в визуализации Петра I. С одной стороны, Суриков продолжает развитие неканонического изображения Петра И.Н. Никитина, потому что через Никитина начинает развиваться новый спектр в оценке личности Петра, обозначающий двойственную природу правителя, с другой стороны, Суриков наделяет Петра безальтернативной демонической сущностью, лишая его человеческой наполненности, тем самым персонифицируя феномен власти. Далее Суриков закладывает идею монументального изображения исторической личности, создает тенденцию проецирования личности на архитектуру, позволяющую охарактеризовать духовное состояние страны.

3) Стрельцы тоже находятся в двух символических плоскостях: а) Стрельцы – олицетворение народных масс, через которых Суриков показывает, во-первых, трагедию маленького человека в государстве, во-вторых, указывает на глубочайший духовный уровень народа, в противовес идеи обезличенной толпы; б) через детально прописанные образы стрельцов и их окружения Суриков воссоздает визуальный образ человека конца XVII века.

2.3. «Меншиков в Березове»

Следующим этапом развития Сурикова как живописца-историка явилась работа "Меншиков в Березове". Картина была написана в 1883 году. Ее по праву можно назвать одной из самых совершенных картин русского изобразительного искусства по точности раскрытия исторической темы,

глубине психологической выразительности и драматизму. В отличие от других произведения Сурикова, изображающих массовые сцены, на картине «Меншиков в Берёзове» только четыре фигуры.

Если в «Стрельцах» Петр одержал верх, символизируя тем самым установление новой власти, то здесь мы наблюдаем иное настроение: Меншиков, один из главных сподвижников Петра, находится в опале. Бенуа пишет: «Его казнь стрельцов среди насупившейся Красной площади, со зловещим силуэтом Василия Блаженного позади, с мерцающими в утренней мгле жалкими свечками, с процессией искалеченных людей, плетущейся под грозным взором Антихриста Царя, гениально передает весь сверхъестественный ужас начинающейся петровской трагедии. Эпилог ее изображен еще с большей простотой и еще с большей силой: низкая, душная изба, в которой сидит огромный великан Меншиков, окруженный своими несчастными детьми, сильно напоминает «Баню с пауками» Свидригайлова. Страшное лицо бывшего герцога Ингерманландского прекрасно годилось бы для скованного Прометея. Глядя на лицо умирающей Меншиковой, вспоминается несчастная, тихая, милая, ни за что погубленная Лиза из «Подполья», исчезающая во мгле зимних безнадежных сумерек среди хлопьев мокрого снега. Одно замерзшее оконце в этой картине передает весь чарующий ужас зимы; чувствуются за этим окном белая мертвая гладь и безжалостный холод. Слова Священного писания, которыми искушенный бесом гордыни и ныне наказанный исполин пытается утешить свою истерзанную душу, звучат в этой обстановке торжественнее, значительнее, но и страшнее, нежели в самом величественном храме.»⁷³

После смерти Петра начинается борьба за власть, где сторона Меншикова терпит поражение. Александр Данилович Меншикова арестовывают и по результатам работы следственной комиссии Верховного Тайного совета, указом 13-летнего императора Петра II отправляют в ссылку в Березов Тобольской губернии. Меншиков был лишён по обвинению в

⁷³ Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1998. С. 403.

злоупотреблениях и казнокрадстве всех занимаемых должностей, наград, имущества и титулов.

На момент создания картины замыслов у Сурикова было множество, уже задумана "Боярыня Морозова", появилась идея неосуществленной картины "Ксения Годунова", мотивы которой проявятся именно в «Меншикове в Березове». О первой идее замысла "Меншикова" Суриков рассказывал так: "В восемьдесят первом году, летом, поехал я жить в деревню под Москвой - в Перерву. Жили в избушке нищенской. Жена с детьми. В избушке темно и тесно. И выйти нельзя - все лето дождь. Здесь вот мне все и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? Поехал я раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг...Меншиков! Сразу всю картину увидал. Весь узел композиции. Только не знал еще, как княжну посажу... Я и о покупках забыл, сейчас кинулся назад в Перерву"⁷⁴.

Здесь снова обнаруживается важнейшая особенность творчества Сурикова, еще сильнее, чем даже в появлении замысла «Стрельцов», проявляется художественный, поэтический, в определенной степени иррациональный подход Сурикова к историческим темам. В этом случае можно выдвинуть распространенный поэтический принцип – «рифма рождает мысль». Но мы должны понимать, что мысль зарождается не спонтанно, она формируется и после выходит на свет из подсознательной сферы, тем самым олицетворяя духовные переживания творца. Именно поэтому исторические темы, найденные Суриковым, никогда не были случайными. Если мы говорили, что тема «Утра стрелецкой казни» была сформирована историей рода Сурикова, впечатлениями детства, актуальными событиями современной истории и проявлением подсознательных мотивировок, и стала воплощаться при первом же соприкосновении с камнями Красной площади, то тема «Меншикова в Березове» была, на первый взгляд, сформирована из субъективных переживаний.

⁷⁴ Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике / Ленинград, Искусство, 1977.

Волошин пишет об этом так: «Вольному казаку Сурикову, ставшему художником, очевидно, было тесно в рамках городской жизни. А с появлением семьи и, как следствие, материальных забот утратилась казацкая свобода. И Суриков, задав творческий вопрос: "Кому же это было так же тесно, как мне?", приходит в образе Меншикова.»⁷⁵ Но здесь мы можем быть согласными лишь отчасти. Образ Меншикова разрабатывался Суриковым и до работы над данным полотном. В. С. Кеменов, искусствовед, опубликовал в 1951 году в журнале «Искусство» ранее неизвестный рисунок Сурикова, который относился к работам 1872 года. Рисунок был наклеен на паспарту. Под рисунком была надпись: «Обед и братство Петра Великого в доме кн. Меншикова с матросами голландского купеческого судна, которое Петр I, как лоцман, провел от о. Котлин до дома генерал-губернатора».

Мы наблюдаем, что во дворце Меншикова Петр и Меншиков угощают голландских матросов. И здесь снова проявляется тенденция Сурикова в процессе визуализации: в этом рисунке Сурикова создает одну серьезную неточность. По историческим данным известно, что первый голландский корабль появился на Неве в ноябре 1703 года. 1703 год вообще является важнейшим годом для России, поскольку именно в этом году был основан Петербург и начато строительство Петропавловской крепости. Но дело состоит в том, что дворца Меншикова тогда еще не могло существовать. Строительство дворца было завершено только в 1716 году архитектором Шеделем, т.е. дворец будет достроен только через тринадцать лет после изображаемого Суриковым события. И мы понимаем, что Суриков осознанно вводит историческое несоответствие. Об этом явлении в поэтике повествования Сурикова пишет Абрам Эфрос: «А Суриков, переполненный ошибками, которым нет оправдания, случайностями, которые ничем не мотивированы, утверждениями, которым нет доказательств, Суриков — это

⁷⁵ Волошин М.А. Суриков. Л, 1985. С. 65.

самый русский из русских художников и единственный исторический живописец среди них, которому пристал титул «великого».⁷⁶

Дворец Меншикова у Сурикова обладает сильнейшей символической окраской, тем самым передавая зрителям чувство эпохи. В процессе визуализации Суриковым исторических личностей метафорическое и символическое всегда преобладает над историческим. Очень важно рассмотреть и сам эпизод, ставший главной темой рисунка: Петр I принимает голландских матросов, которые только что прибыли в новую, еще отстраиваемую столицу России. Наблюдая реакцию голландцев, мы видим их удивление и уважение, они узнали, кто был лоцманом, приведшим их корабль в Неву. Лоцманом оказался сам Петр, сам царь. Вполне возможно, что кто-то из моряков вспомнил, что Петр трудился на Амстердамской верфи плотником.

Меншиков здесь, безусловно, главный союзник и правая рука Петра. Он поднимает бокал и приветствует прибывших. Суриков детально создает образы Петра, Меншикова, голландского шкипера, матроса, который берет что-то с блюда, других матросов и слуг. Но в этой сцене преобладает абсолютно другой спектр эмоций, в отличие от московской трилогии, здесь абсолютно точно прослеживаются размышления Сурикова о величии России. И насколько сильно меняются исторические образы Сурикова уже в московских работах. Для дальнейшего анализа «Меншикова в Березове» нам необходимо рассмотреть действующих лиц картины и обстановку, в которой они находятся.

Полутемная бревенчатая изба, за небольшим столом мы наблюдаем Александра Даниловича Меншикова, около него трое детей. Фигура Меншикова резко выделена и формирует для зрителя композиционный центр картины. Поза Меншикова угловата, напряжена, выражает определенное дискомфортное состояние, что формирует контраст с

⁷⁶ Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С. М. Даниэля. [Переиздание 1930-го года.] СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с.

плавными, непринужденными позами других персонажей. Суриков увеличил размер фигуры Меншикова по отношению ко всему, находящемуся в избе, если мы представим Меншикова стоящим, то он не уместится в избе. Монументальность фигуры Меншикова визуально подчёркивается тёмным пятном шубки Марии. Тем самым Суриков, подобно тому, как он передал образ Петра в «Стрельцах», создает метафорический образ гиганта, но уже помещенного в клетку, образ власти, получивший заслуженное наказание. Меншиков обречен на возмездие. Как и у Петра, острый взгляд тёмно-карих глаз Меншикова под нахмуренными бровями отражает конфликт, происходящий в его душе. Меншиков здесь испытывает ненависть и гнев к тем, кто обрек его на подобное существование. Мы понимаем, что Меншиков не смирился, в нём еще пылает жажда отомстить, но он осознает собственное бессилие. Здесь стоит обратить внимание на сжатую и тяжело лежащую на коленях руку.

Рядом с Меншиковым мы видим двух дочерей и сына. У его колен сидит старшая дочь, шестнадцатилетняя Мария. Девочка кутается в чёрную соболиную шубку. Ее бледное лицо ярко передает чувство затаённой печали. Этот женский образ уже какое-то время продумывался Суриковым. Первоначально он хотел отобразить образ в индивидуальном воплощении, что можно судить по эскизу «Ксении Годуновой». Но после возникает идея «Меншикова» и женский образ вписывается туда.

В работе формируются сразу два психологических центра, взаимно повышающих и выделяющих друг друга: Меншиков - надломленная власть, своеволие, непокорно ушедшее внутрь себя, и рядом Мария - обреченность, сознательная покорность судьбе. Акварельные этюды, сделанные художником со своей жены, дают возможность понять, что именно в этот период требует воплощения. С этих рисунков на нас смотрит "обреченное" лицо. Суриков на этот раз потрясен не зрелищем, а надрывом собственной жизни, но он все же сохраняет хладнокровие, чтобы передать все самое мучительное. Нам необходимо обратить внимание на эскиз «Царевна Ксения

Годунова у портрета умершего жениха-королевича», чтобы понять символический подтекст Сурикова в этой работе. Сюжет эскиза выстроен на изображении обряда оплакивания умершего, с одной стороны, и своей собственной судьбы – с другой. Здесь прослеживается еще одна рифмовка событий: старшая дочь Меншикова Мария была обручена с Петром II, и здесь она тоже символизирует образ невесты, потерявшей жениха.

В центре мы наблюдаем сына Меншикова, Александра. Лицо его сосредоточено и печально. Глаза опущены, голова опирается на правую руку. Другой рукой он снимает воск с подсвечника. В его положении чувствуются тоска и беспомощность, что ещё сильнее подчеркивает непогасшую силу в фигуре самого Меншикова. Младшая дочь Меншикова, Александра, внимательно читает книгу. На лице отчетливо заметен румянец. Создается впечатление, что девушка дистанцируется от окружающего ее мира. Одета Александра наряднее всех: на ней голубая юбка с розовыми цветами и темно-коричневая телогрейка с белым мехом. Ее образ наполнен романтическим чувством погони за прошлым, нежеланием с ним расставаться, она всячески старается сохранить воспоминания о былом блеске и нарядах.

Внимание следует обратить и на художественное воплощение Суриковым окружающей обстановки. Вокруг героев мрачно, на холодном земляном полу постелена медвежья шкура. Маленькое слюдяное окно покрыто льдом и с трудом пропускает тусклый свет. Над окном мы наблюдаем крестит, нарисованный мелом, что является знаком того, что изба была освящена. Пространство вокруг персонажей вызывает ощущение неуютности, чуждости героям этого места.

«Меншиков, — писал Нестеров, — из всех суриковских картин — наиболее «шекспировская» по вечным, неизъяснимым судьбам человеческим. Типы, характеры, их трагические переживания, сжатость, простота концепции картины, ее ужас, безнадежность и глубокая, волнующая

трогательность — все, все нас восхищало тогда, а меня, уже старика, волнует и сейчас»⁷⁷.

Гор пишет о сюжетной составляющей «Меншикова в Березове» так: «Весь смысл ее, вся глубина именно в том, что Суриков изображает трагедию «отдельной исторической личности», которую неумолимые и непреложные обстоятельства отделили, оторвали от больших государственных дел, от «улицы, толпы, народа», и бросили в одиночество, в эту низкую избу с обледенелым оконцем. Меншикова окружает семья, с ним рядом обе дочери и сын, но что из того? Ведь вся жизнь его здесь, в тесной, как клетка, избе, лишена не только свободы, но всякой цели и смысла. Во взгляде, устремленном одновременно вдаль и вглубь себя, в прошлое, можно не только почувствовать, что он в эти минуты переживает, но увидеть как бы в фокусе всю его жизнь и итоги ее, прочесть его судьбу»⁷⁸.

Но нельзя говорить о том, что перед нами предстает лишь семейная драма, рифмовка умонастроений Сурикова и Меншикова. Из локальной трагедии сюжет картины трансформируется в трагедию историческую. Здесь нет прямого столкновения народа и власти. Напряжение, невеселые думы, скорбь — на лицах Александра Меншикова и его детей. Переломы в истории страны здесь показаны через поломанные судьбы этих героев.

В «Меншикове» мы наблюдаем, как в реализме Сурикова, в взглядах на особенности и методы визуализации личности, создания образа и построения картины формируются новые черты для живописи XIX века. Под влиянием академической традиции живопись избегала фольклорных методов. Подобный синтез в основном наблюдался в литературных произведениях, где опыт классической литературы органически сливался с народным творчеством, будь то былины, сказки или песни.

Суриков сделал то, что до него не осуществлялось, он объединил поэтический язык народного творчества с тонкой психологической линией. В

⁷⁷ Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания, 2 изд., М., 1959

⁷⁸ Гор Г.С., Петров В.Н. Василий Иванович Суриков. М.: Молодая гвардия, 1965. С. 148.

этом отношении Суриков пошел по пути великих русских писателей, он специально выстраивает композицию «Меньшикова» так, чтобы зритель все время чувствовал тесноту, узость того «мира», в котором оказался Александр Данилович Меньшиков, используя различные методы усиления эффекта, например, гиперболизацию, которая была свойственна народному творчеству с его экспрессивностью, но всегда была оправдана функцией, желанием наиболее ярко и выразительно отразить людей.

Показательным является следующий эпизод: Крамской сказал Сурикову следующее: Вашего «Меньшикова» видел, картина мне непонятна — или она гениальна, или я с ней еще недостаточно освоился. Она меня и восхищает и... оскорбляет своей безграмотностью... Ведь если ваш Меньшиков встанет, то он пробьет головой потолок». Но здесь Суриков не мог с ним согласиться. Потому что именно в этом и проявляется самобытность суриковского метода изображения истории. То, что Крамской воспринял за неточность и даже за «безграмотность», наоборот, явились наивысшим мастерством, в котором исторический источник, документ и поэтический, художественный вымысел органично сливались в единое целое, создав художественный образ, полностью олицетворяющий историческую личность. Если событие, лежащее в основе «Утра стрелецкой казни» является символическим ритуалом прощания стрельцов с народом, в Боярыне Морозовой мы тоже видим ритуал прощания, то и в Меньшикове проявляется ритуальное действо.

Далее нам следует провести анализ визуального отображения личности Меньшикова. Суриков следует традиции передачи внешних особенностей Меньшикова: это высокий лоб, имеющий лобную залысину, это особая форма носолобных складок, говорящее нам об своеобразной мимике Меньшикова: пожатые губы и выставление нижней губы, излом бровей, длина и форма носа, форма рта, выраженный подбородок. Но, как и в случае изображения Петра, Суриков видоизменяет каноническое изображение. Отступая от традиции, которой свойственны отражения личных заслуг,

званий и чинов, добродетелей, что свойственно рисунку на камне И. Фридриц или изображению Меншикова на рисунке Я. Аргунова, или на портрете князя А.Д. Меншикова неизвестного русского мастера XVIII века, хранящегося в государственном музее «Усадьба Кусково». Суриковское же изображение Меншикова являет для зрителя пример непарадной реалистичности. Суриков утяжеляет каждую своеобразную черту лица Меншикова, тем самым демонстрируя сформированные эпохой Петра особенности личности. Интересным визуальным решением Сурикова стало отсутствие у Меншикова бороды. Известно, что во время работы над картиной Суриков беседовал с Львом Толстым и узнал от него, что Меншиков, находясь в Березове, отпустил бороду. Суриков же бороду исключает, но оставляет полоску усов, свойственных петровскому офицеру, тем самым показывая непримиримость Меншикова к своему положению. С другой же стороны, эта полоска усов, этот исполинский рост, эта мощная рука, что огрубела от физической работы, дает нам возможность сформировать предположение о двойственности образа Меншикова, а именно сказать о наделении Меншикова физическими чертами самого Петра I, Меншиков настолько дитя эпохи Петра, что в конце жизни воплощается в некоего метафизического двойника. А это возвращает нас к одной из ключевых идей московской трилогии, а именно – возмездию, и возмездию не отдельно взятой исторической личности, но любой антигуманной власти вообще.

Таким образом, «Меншиков в Березове» формирует для зрителя момент, когда люди одновременно переживают минуту прощания и поминовения отошедшей, умершей жизни, и в, тоже самое время, это обряд сидения и молчания перед тем, как пересечь порог дома и пуститься в путь - в этом «действе» совместного сидения одновременно заключен и образ конца, и образ начала. Событие открывается в сферу вероятностей, туда, где существует большое историческое время, время, несущее огромные перемены. Можно сказать, что Меншиков у Сурикова есть олицетворение

страны, проникнутой чувством ожидания перед разломом истории, и в тоже самое время символ наказания, возмездия за произвол власти, есть некий призрак Петра и его эпохи. В этом случае мы снова наблюдаем выработанный Суриковым прием трансформации частного в общее, в данном случае это видно даже более отчетливо, чем в «Утре стрелецкой казни», поскольку бытовую зарисовку с несколькими действующими лицами Суриков перекладывает на рельсы истории, показывает второй этап развития метасюжета трилогии московских картин именно в облике драмы семейной. Также здесь необходимо отметить и субъективные предпосылки создания картины, создание параллели Меншиков – Суриков, здесь Суриков транслирует личную драму, преобразуемую в образе Меншикова и его семьи в характерную визуальную модель цикла русской истории – эпохи безвременья.

2.4. «Боярыня Морозова»

Замысел завершающего произведения трилогии Сурикова берет свое начало из воспоминаний: «А то раз ворону на снегу увидал... Сидит ворона на снегу и крыло отставила, черным пятном на белом сидит. Так вот эту ворону я много лет забыть не мог. Закроешь глаза - ворона на снегу сидит. Потом «Боярыню Морозову» написал»⁷⁹. В этих словах Сурикова мы снова видим раскрытие принципа работы с психологическими основами своих замыслов, из которых появляется композиция. «Боярыня Морозова» была задумана еще раньше «Меншикова», практически сразу после «Утра стрелецкой казни». Первый эскиз ее был сделан еще в 1881 году, но к настоящей работе Суриков приступил только в 84-м.

В основе сюжета картины лежит событие, значимость которого была сопоставима с реформационным движением в Европе, - церковный раскол. Решающим поводом для раскола послужили церковные реформы,

⁷⁹ Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: 1977

начатые патриархом Никоном в 1655 году, которые заключались в исправлении богослужебных книг и изменении обрядности, вопрос состоял в том, как теперь нужно креститься - двумя пальцами или тремя. Раскол получил распространение среди крепостного крестьянства и посадского люда. Для людей были непонятны размышления о двуперстии и троеперстии, но двуперстие было укоренившимся элементом, народным, а троеперстие явилось новым, чужим и навязанным. В понимании народа отстаивание «старой веры» было своеобразной формой протеста против государства, которое насильно вводило новую и чуждую веру и усиливало и крепостнический гнет. До конца XVII Раскол был связан с народным движением и служил внешней формой протеста народных масс. Поэтому царское правительство всегда старалось подавить это движение. Жестокому преследованию подверглась и боярыня Морозова.

В возрасте семнадцати лет Федосья Соковнина, дочь одного из приближенных царя, была выдана замуж за боярина Г.И. Морозова. Со столь раннего возраста Морозова была противницей новой «казенной» церкви и открыто исполняла старые церковные обряды. Боярыня Морозова поддерживала связь с ревнителями старой веры, даже поселила у себя протопопа Аввакума - главного врага никониан. После того, как Морозова овдовела, дом ее стал своего рода раскольничьим монастырем. Она вела строгую подвижническую жизнь, раздавала богатства нищим, а в 1668 году тайно приняла от раскольничьего старца монашеский постриг. Осенью 1671 года царь Алексей Михайлович обрушил свой гнев на Морозову. Попытка прийти к компромиссу не увенчалась успехом, поскольку боярыня на все уговоры подчиниться царской воле и принять новые церковные уставы отвечала отказом. Морозову и ее сестру Евдокию Урусову заковали в "железа конские" и посадили под караул. Через два дня их повезли на допрос в Чудов монастырь. Но этим ничего добиться не смогли. Сестры твердо отказались причаститься по новым служебникам, стояли на двуперстии и объявили, что признают только старопечатные книги.

Множество раз их возили на допросы, а когда пытали, Морозова кричала: «Вот что для меня велико и поистине дивно: если сподоблюсь сожжения огнем в срубе на Болоте (На Болотной площади в Москве тогда казнили "врагов отечества"), это мне преславно, ибо этой чести никогда еще не испытала». Ничто не смогло сломить дух Морозовой и ее сестры. Но открытой казни не случилось, Царь Алексей Михайлович побоялся громкой огласки и решил избавиться от женщин без особой шумихи. По его приказанию они были лишены прав состояния и заточены в монастырское подземелье в Боровском, где и скончались.

И здесь Суриков вновь проявляет свое умение рифмовать события, показывать одно через другое. Интерес к разработке женского персонажа, заинтересованность проблематикой судьбы русской женщины возникли у Сурикова закономерно. На этом примере явно прослеживаются связи символической системы Сурикова с актуальными проблемами современности. Важной темой в русской общественной мысли шестидесятых-семидесятых годов был «женский вопрос». В основном этот вопрос разрабатывался в литературе и публицистике, но Суриков переложил его на живописный исторический материал. Уже в «Утре стрелецкой казни» и в «Меньшикове в Березове» Суриков создает великие женские образы, но в этих работах он воспроизводит классический сюжет женской жертвенности. В «Боярыне Морозовой» создается абсолютно новый тип женского персонажа — женщина-воин, женщина-борец. Возникновение опять неслучайно для Сурикова: 3 апреля 1881 года в Петербурге, на Семеновском плацу, казнили революционеров-народовольцев, участников покушения на Александра II. Среди революционеров-мужчин была и одна женщина — Софья Перовская. Множество людей вышло навстречу шествию, к месту казни двигались черные повозки, охраняемые конвоем. Революционеры были прикованы цепями к сиденьям. На груди у каждого висела доска с надписью: «Цареубийца». Софья Перовская была одета во все черное, с черным платком на голове.

Интересно, что эта казнь стала последней публичной казнью при самодержавии и явилась первой казнью женщины вместе с тем первая в истории русского революционного движения казнь женщины-революционерки. Современники воспринимали «Боярыня Морозова» как прямой отклик на события современности.

Таким образом, в теме «Морозовой» нашла свое отражение эпоха восьмидесятых годов, эпоха революционной борьбы и реакционных действий, жестокого социального угнетения и беспощадных расправ с революционным движением. Сама современность дает Сурикову сюжет для последней картины трилогии, как бы возвращая его к стрельцам, с одной стороны, показывая цикличность исторического процесса, а с другой, обозначая его эпохальные изменения. Известно, что Боярыню Морозову Суриков написал самой последней, поэтому нам необходимо начать рассмотрение художественных образов, находящихся вокруг. Суриков всегда искал в людских лицах необходимые ему социальные и психологические типы.

Одна из ключевых фигур на картине - юродивый. О процессе создания визуального образа юродивого мы находим у Волошина: «А юродивого я на толкучке нашел. Огурцами он там торговал. Вижу — он. Такой вот череп у таких людей бывает. Я говорю — идем. Еле уговорил его. Идет он за мной, все через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой — ничего, мол, не обману. В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер... Он в одной холщевой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели... Так на снегу его и писал», — весело рассказывал Суриков. «Я ему три рубля дал, — рассказывал Суриков. — Это для него большие деньги были. А он первым долгом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был»⁸⁰. Юродивый сидит прямо на снегу. Мы можем заметить на его шее и плечах кровавые следы от железной цепи, на которой висит

⁸⁰ Волошин М.А. Суриков. Л, 1985. С. 80.

пудовый крест. Известно, что юродивые обрекали себя на тяжкие физические страдания – голодали, ходили полуголые зимой и летом. Люди верили в их сакральные силы и покровительствовали им. Именно поэтому Суриков выводит юродивого на столь видное и значительное место в картине и связывает его с Морозовой одинаковым жестом двуперстия. Как мы видим, юродивый один, кто открыто поддерживает боярыню Морозову. Юродивый в данном контексте есть символ чистой, самоотверженной веры, символ самопожертвования ради идеалов.

Символично, что сани увозят Морозову от верного и близкого ей юродивого влево вдаль - туда, где ее встречает, зло усмехаясь, священник в богатой черной шубе с рыжим лисьим воротником. Суриков делал несколько попыток написать лицо священника, но главные черты этого лица подсказала художнику память: «А священничка у меня в толпе помните?.. Это когда меня из Бузима еще учиться посылали, раз я с дьячком ехал - Варсонофием, мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны...»⁸¹ Суриков вспоминал, как в возрасте восьми лет ему пришлось всю ночь править лошадьми на опасной дороге, поскольку дьячок, его попутчик, по обыкновению, напился.

Обратим внимание на фигуру странника-богомольца. Это типичная фигура Древней Руси, черты которой остались почти без изменений на протяжении столетий. В его руках мы видим посох, котомку и надетую на руку плетеную корзину. Первоначально может показаться, что странник спокойней всех остальных на картине, но мы наблюдаем, что весь конфликт сфокусирован внутри него, он горько переживает эту трагедию как личную. Важной подробностью является то, что он снял шапку, что говорит нам о его сочувствии гонимой боярыне. Очень важной деталью являются кожаные старообрядческие четки у Морозовой и у странника. Они сделаны в виде ступеней лестницы, символизирующей духовное восхождение. Отсюда и название - лестовка. При этом лестовка замкнута в кольцо, что означает

⁸¹ Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977.

непрестанную молитву. У каждого христианина-старообрядца должна быть своя лестовка для молитвы.

Известно, что некоторое время Суриков жил в избе на дороге к монастырю. Он писал всех странников, которые вызывали в нем интерес. Однажды Суриков нарисовал свой собственный портрет сбоку - в профиль. Черты этого автопортрета остались в лице странника, что еще раз говорит зрителю об отношении Сурикова к воссозданному конфликту.

Справа от Морозовой идет ее родная сестра, княгиня Урусова, в белом платке. По хронологии событий она уже решила следовать за сестрой. Как известно, Урусова погибла вскоре после Морозовой, но Суриков здесь осознанно не разрабатывает образ Урусовой, не фокусирует внимание зрителя на этом персонаже. Главной задачей Сурикова было выделить Морозову как главную героиню полотна, представив ее самой сильной личностью в картине. Урусова же здесь дополняет и усиливает образ боярыни, подобно тому, как усиливался образ Меншикова через его детей. Чтобы подчеркнуть значение главной фигуры, Суриков снова обращается к своему методу: он жертвует исторической точностью для усиления символического эффекта, именно поэтому он изобразил Морозову одиноко сидящей в санях. Урусова изображена без оков, идущей за санями, сжимая руки в молитвенном жесте. Далее следует заметить, что Суриков убрал ошейник, огорлие, которое было надето на Морозу. В правой части картины четко выделяется группа из пяти женщин. Впереди на коленях стоит старая нищенка, ее взгляд полон любви и жалости к Морозовой, она тянет к ней руку, как бы стараясь задержать их бег. Слева от нищенки мы наблюдаем старушку в расшитом платке. Во всем ее виде сквозит глубокая скорбь. Она не смотрит на боярыню, погрузившись в собственные переживания. Морозова для нее символ рокового перелома. В отчаянии скрестила руки на груди девушка в вышитой шапке. Ее глаза полны слез. Монашенка в черном платке, внешне похожая на саму Морозову, с нескрываемым страхом смотрит на происходящее. Боярышня в синей шубке и золотисто-желтом

платке склонилась перед проезжающими санями. В ее поклоне мы видим и смирение, сострадание, и душевную стойкость. Суриков изображает очень красивых женщин. Вспоминая родную Сибирь, художник говорил об особенной, старинной красоте людей, среди которых жил в детстве: "Там самый воздух казался старинным. И иконы старые и костюмы. И сестры мои двоюродные, девушки, совсем такие, как в былинах поется... В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные... Все здоровьем дышат. Песни старинные пели тонкими певучими голосами..."⁸²

Важный символ заложен и в образах мальчиков, следующих на Морозовой. Двое мальчиков справа залезли на ступени церкви, чтобы им было лучше видно. Слева двое залезли на забор. Четверо – рядом с Морозовой. Все мальчики имеют разное эмоциональное состояние. И на лицах у них не одно любопытство. Лица одного из них мы не видим, он бежит за санями, чтобы не упустить ничего интересного. Другой же, наоборот, очень серьезен. Он понимает, что происходящие события бесчеловечны и ужасны, после того, как он увидел Морозову, в его душе что-то изменилось навсегда. Чуть дальше него мы видим мальчика в розовой рубахе, его лицо выражает веселье и радость, не понимание трагичности событий вокруг него. Мальчики составляют образ нового поколения.

Возле Урусовой мы можем заметить стрельца. Его лица не видно, поэтому мы не можем понять, что он чувствует в эту минуту: охотно ли он несет свою службу или просто выполняет приказ. Через этого стрельца Суриков закольцовывает сюжеты. Через двадцать лет с небольшим после смерти Морозовой, когда на престол взойдет сын Алексея Михайловича, Петр Первый, уже сами стрельцы не захотят признать новые порядки в стране и будут казнены.

Церковь была написана Суриковым с храма Николы Чудотворца в Новой Слободе на Долгоруковской улице в Москве, который находился недалеко от дома самого художника. Церковь на картине лишена

⁸² Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977

отличительных черт, изображена туманно, все потому, что художник не хотел, чтобы она была узнаваема. Важно отметить, что, судя по первым эскизам, Суриков поначалу собирался изобразить на заднем плане здания Кремля, что было бы вернее, исходя из источников, но после решил перенести место действия на московскую улицу XVII века и сосредоточить свое внимание и внимание зрителя на образах в толпе.

Главным смысловым и сюжетным центром картины является боярыня Морозова. Сам Суриков говорил о создании образа следующее: «В типе боярыни Морозовой — тут тетка одна моя, Авдотья Васильевна, что была за дядей Степан Федоровичем, стрельцом-то с черной бородой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, все возмущалась: все у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала. Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти.

Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище — ведь вот где ее нашел. Была у меня одна знакомая старушка — Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили — у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там в Преображенском все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю. И вот приехала к ним начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила». Таким образом, Суриков завершил свой поиск типажа. Эта работа долгое время хранилась в собрании семьи художника и относилась к числу работ, продавать которые было нельзя. Сейчас «Голова боярыни Морозовой» находится в Третьяковской галерее.

Лицо Морозовой выражает бесконечную убежденность в собственной правде. Оно болезненно бледно, напряжено. Взгляд Морозовой устремлен на

икону Богородицы. Во всей фигуре Ф.П. Морозовой, в том, как она держится за сани, в том, как подняла двуперстие, Суриков демонстрирует зрителю момент максимального сосредоточения внутренней энергии. Момент критического напряжения, после которого последует неминуемый раскол. Интересно, что в первоначальном эскизе Морозова возвышается над толпой, сидя в санях на табурете, а в финальном варианте картины она словно тонет в санях, так что ее двуперстие получает сходство с последним жестом утопающего. Всеволод Гаршин писал: ««Картина Сурикова удивительно ярко представляет эту замечательную женщину. Всякий, кто знает ее печальную историю, я уверен в том, навсегда будет покорен художником и не будет в состоянии представить себе Федосью Прокопьевну иначе, как она изображена на его картине»⁸³.

В данной работе Сурикова наблюдается иной процесс визуализации исторической личности, чем в двух предыдущих работах. В «Боярыне Морозой» Суриков не следует какому-либо канону в изображении Морозовой, поскольку изображений не имелось. Фактически, Суриков в данном случае сам создал иконографический канон. Именно в «Боярыне Морозовой» в полной мере и проявился тот неповторимый способ видения истории, содержащей в себе синтез субъективного и объективного. С одной стороны, мы наблюдаем исторически верное изложение события, стоит лишь сопоставить композицию картины Сурикова с одной из сцен Повести о боярыне Морозовой.⁸⁴ С другой стороны, здесь проявляется внутреннее, субъективное видение Сурикова исторической личности, ради воплощения которой он готов несколько лет искать нужную натурщицу.

Образ Морозовой, как и главные образы прошлых работ Сурикова, метафоричен. Историческая личность, взятая Суриковым, является не только участником определенного локального конфликта в истории России, но и трансформируется в образ целой страны, проходящей новый этап развития

⁸³ Кончаловская Наталья. Дар бесценный. М., 1965. С. 151.

⁸⁴ Повесть о боярыне Морозовой / Подг. текстов и исследование А. И. Мазунина. Л., «Наука», 1979.

исторического процесса. Образ Морозовой, окутанной в черное одеяние, диссонирует с окружающей ее пестрой толпой. Морозова здесь образ прошлого, уходящего мира, образ старой России. Но в тоже самое время образ Морозовой, созданный Суриковым, явился хрестоматийным образом столь таинственной исторической личности. Связано это, во-первых, с тем, что образ Морозовой практически не воспроизводился никем из художников, во-вторых, образ Морозовой у Сурикова синтезирует в себе личные качества исторической личности и отличительные черты эпохи, что в итоге дает образ антропологизированного времени. Здесь для сравнения мы можем привести «Боярыню Морозову» А. Д. Литовченко, где черты Морозовой практически отсутствуют. Суриков создал тот исторический образ, то каноническое визуальное воплощение, на котором будет базироваться любое воплощение Морозовой, например, во фрагменте триптиха «Протопоп Аввакум – Боярыня Морозова» у Петра Павловича Оссовского.

Мы понимаем, что для всей трилогии Сурикова главным понятием является «Раскол». Раскол – не просто события в историческом контексте, раскол есть состояние, переносимое каждым из персонажей картин. Именно поэтому сани Морозовой разделяют толпу на две части. Поэтому все образы в толпе четко индивидуализированы, каждый из них имеет собственную биографию и сложный внутренний мир, который и проявляется в отношении к Морозовой, в другом масштабе - расколу. Изображая толпу Суриков вновь возвращается, как и в «Утре стрелецкой казни», к образу толпы, как бы закольцовывая сюжеты, он снова обращается к главной теме, которую следует определить как раскрытие русского национального характера.

Кризисные ситуации в истории страны переносятся на жизнь всего общества, проявляясь как во внешних факторах, так и во внутренних. Раскол происходит на всех уровнях бытия. Но именно в самые темные времена, а здесь Суриков следует именно этой идее, проявляются глубинные свойства человеческой души и сформированные веками свойства национального характера.

Историческая интуиция Сурикова является неким синтезом поэтического, художественного дара и опыта, полученного им от современности. Суриков получил возможность транслировать события прошлого на современность, создавая и сознавая грядущую реальность. Переломность у Сурикова не является определенным моментом, это постоянная особенность истории.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе магистерского исследования, посвященного изучению вопроса визуализации исторических личностей в трилогии работ В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове» и «Боярыня Морозова», исходя из поставленных цели и задач, были сформулированы следующие итоговые положения:

Первоначальное рассмотрение вопроса междисциплинарности в современном научном гуманитарном знании, включающее в себя рассмотрение основополагающих концепций постнекласического научного знания, рассмотрение процессов развития научной мысли от античной философии до современных концепций, подразумевающих синтез научных течений, дало возможность сделать следующий вывод: развитие современной научной мысли характеризуется усилением интегративных тенденцией в изучении объектов. Объясняется это тем, что современная наука исследует сложноорганизованные и саморазвивающиеся системы, изучение которых необходимо базировать на кооперативном взаимодействии различных научных дисциплин. Классическая наука формировала взгляды на реальность, постигая ее в вещественном проявлении, постнеклассическая же наука постигает реальность как сеть взаимосвязей, в которой важнейшую роль играет сам субъект, т.е. человек.

Проведенный анализ по вопросу изучения живописи в различных аспектах научного знания (психология, история, социология, культурология, искусствоведение, философия) подтвердило тезис о том, что междисциплинарность является неотъемлемой частью современного научного знания. Междисциплинарный формат исследований дает возможность рассмотреть поставленную задачу с разных сторон, с точки зрения разных направлений и областей науки, что минимизирует вероятность одномерности восприятия проблематики исследования.

Рассмотрение и анализ основных понятий процесса визуализации позволил работать со следующими дефинициями: междисциплинарность как главное методологическое основание исследования; визуализация как важнейшая составная часть как предмета, так и объекта исследования; образ как объект исследования; понятие «личность» как составная часть процесса изучения образов.

Проведение анализа литературы, связанной с изучением жизни и творчества В.И. Сурикова, с изучением процесса визуализации в историческом, искусствоведческом, психологическом, философском, антропологическом контекстах, дало возможность сформулировать следующий вывод: в целом, мы выявляем обширное поле исследований, связанных с процессом визуализации в гуманитарных дисциплинах. Но, углубляясь в рассмотрение вопроса визуализации исторической личности, можно отметить, что на высоком уровне разработки находятся лишь некоторые составные части этого вопроса, мы наблюдаем работу с историческими, психологическими, источниковедческими, культурологическими, искусствоведческими вопросами, но не наблюдаем развития их синтеза, переложения разработок на междисциплинарную почву. Данные теоретические основания позволили провести анализ работ В.И. Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова» и выявить закономерности воссоздания Суриковым визуальных образов исторических личностей.

После детального рассмотрения художественных образов, анализа трансформации индивидуальных взглядов Сурикова, анализа трансформации визуальных образов исторических личностей в контексте традиции исторической живописи, рассмотрения исторических предпосылок и аналогий в каждой из работ московской трилогии, были сформулированы следующие выводы:

«Утро стрелецкой казни» являет для зрителя визуальное воплощение конфликта, обладающего в своей символической наполненности свойством

трансформации из локальной исторической драмы, в которой участвуют исторические личности, в которой исторической наукой выявлены предпосылки и последствия, в драму общеисторическую, положенную на плоскость истории России, что связано, в первую очередь, с раскрытием образа Петра I. Стрельцы у Сурикова находятся в двух символических плоскостях: а) Стрельцы – олицетворение народных масс, через которых Суриков показывает, во-первых, трагедию маленького человека в государстве, во-вторых, указывает на глубочайший духовный уровень народа, в противовес идеи обезличенной толпы; б) через детально прописанные образы стрельцов и их окружения Суриков воссоздает визуальный образ человека конца XVII века.

Но главной исторической личностью полотна является Петр Великий, который наделен Суриковым несколькими функциями: а) Является собирательным образом жесткой централизованной власти, проявление которой в российской истории обусловлено цикличностью развития, Петр здесь – катализатор конфликта, движущая сила российской истории; б) Визуальное отображение личности Петра I. Дополнительно был проведен анализ ранней работы Сурикова «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Санкт-Петербурге», благодаря которому мы смогли углубиться в символичность полотна «Утра стрелецкой казни». В работе «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Санкт-Петербурге» Суриков начинает вести диалог с работой Этьена Мориса Фальконе «Медный всадник», где уже начинает транслировать иной образ Петра I, там, где у Фальконе образ Петра являет собой образ созидателя, законодателя и благодетеля своей страны, у Сурикова возникает отрицательный окрас политического деятеля, особенно это заметно при сопоставлении работы Сурикова и работы М. Воробьева «Исаакиевский собор и памятник Петру I», которую он композиционно копирует. Суриков, в противовес Воробьеву, у которого Сенатская площадь озарена солнечным светом, погружает ее во тьму, что дает нам первый символ, олицетворяющий процесс погружения во тьму не только отдельно

взятого города, но и страны. Вторым важным символом следует назвать своеобразное разделение Петра и народа, что мы будем наблюдать в «Утре стрелецкой казни», если в «Утре» стрельцы укрыты Собором Василия Блаженного, то здесь мы люди находимся под защитой Исаакиевского собора, т.е. эта особенность визуального воплощения заложена Суриковым еще в ранней работе. Далее мы наблюдаем некую символическую параллель в композиционном приеме, а именно: в построении композиции «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Санкт-Петербурге» мы наблюдаем две перекрещенных оси: вертикальную ось образуют Луна и извозчик, вторую – памятник Петру и купол Исаакиевского собора. Перекрещение осей здесь образуют, с одной стороны, Андреевский крест, но с другой, крест латинский, поваленный набок, что дает нам второй символ, возможно воссозданный иррационально, символ некоего свершения Бога, проявление определенной антихристовой природы Петра, которую мы будем наблюдать в «Утре стрелецкой казни», где Суриков обрубаёт верхнюю часть купола Покрова.

В «Утре стрелецкой казни» Суриков создает новый канон в визуализации Петра I. С одной стороны, Суриков продолжает развитие неканонического изображения Петра И.Н. Никитина, который первым начинал отображать новый спектр личности Петра, говорящий о двойственности его природы, в противовес изображениям добродетельного самодержца, с другой стороны, Суриков создает новый канон изображения Петра, наделяя его безальтернативной демонической сущностью, лишая его человеческой наполненности, тем самым персонифицируя феномен тоталитарной власти, окрашивая ее в сугубо негативные тона.

Вторая часть трилогии Сурикова "Меншиков в Березове" также находится на нескольких символических уровнях, что доказывается через анализ визуальной адаптации Суриковым Александра Даниловича Меншикова. Во-первых, мы наблюдаем личную драму. Визуальное воплощение Меншикова соответствует каноническим чертам: высокий лоб,

имеющий лобную залысину, особая форма носолобных складок, говорящее нам об своеобразной мимике Меншикова: пожатые губы и выставление нижней губы, излом бровей, длина и форма носа, форма рта, выраженный подбородок. С другой стороны, мы говорим о том, что Суриков проецирует собственную драму на образ Меншикова, создается параллель Меншиков – Суриков. Но в этом случае мы снова наблюдаем выработанный Суриковым прием трансформации частного в общее, поскольку бытовую зарисовку с несколькими действующими лицами Суриков перекладывает на рельсы истории, показывает второй этап развития метасюжета трилогии московских картин именно в облике драмы семейной. Суриков транслирует личную драму, преобразуемую в образе Меншикова и его семьи в характерную визуальную модель цикла русской истории – эпохи безвременья. И здесь, благодаря анализу процесса визуализации, мы переходим в иной символический пласт. Хотя Суриков и следует традиции передачи внешних особенностей Меншикова, он, как и в процессе визуализации Петра, производит важные видоизменения канонического изображения. Во-первых, Суриков воспроизводит Меншикова в его непарадной реалистичности, тем самым отступая от традиции, в которой свойственны отражения личных заслуг, званий и чинов, добродетелей. Суриков наделяет Меншикова очень своеобразными физическими чертами: он оставляет полоску усов у Меншикова, хотя знает, что Меншиков в ссылке отпустил бороду, Суриков наделяет Меншикова исполинским ростом, он помещает в центр полотна мощную руку Меншикова с перстнем, что огрубела от физической работы, и мы можем проследить, что эти черты присущи Петру I. Меншиков настолько дитя эпохи Петра, что в конце жизни воплощается в некоего метафизического двойника. А это возвращает нас к одной из ключевых идей московской трилогии, а именно – возмездию, и возмездию не отдельно взятой исторической личности, но любой антигуманной власти вообще.

В «Боярыне Морозовой» мы наблюдаем иной процесс визуализации исторической личности, чем в двух предыдущих работах. В «Боярыне

Морозой» Суриков не может следовать какому-либо канону в изображении Морозовой, поскольку изображений Морозовой не имелось. Фактически, Суриков в данном случае сам создал иконографический канон. Именно в «Боярыне Морозовой» в полной мере и проявился тот неповторимый способ видения истории, содержащей в себе синтез субъективного и объективного.

Образ Морозовой, как и главные образы прошлых работ Сурикова, метафоричен. Историческая личность, взятая Суриковым, является не только участником определенного локального конфликта в истории России, но и трансформируется в образ целой страны, проходящей новый этап развития исторического процесса. Образ Морозовой, окутанной в черное одеяние, диссонирует с окружающей ее пестрой толпой. Морозова здесь образ прошлого, уходящего мира, образ старой России. Но в тоже самое время образ Морозовой, созданный Суриковым, явился хрестоматийным образом столь таинственной исторической личности. Образ Морозовой у Сурикова синтезирует в себе личные качества исторической личности и отличительные черты эпохи, что в итоге дает образ персонифицированного времени.

Завершение трилогии именно изображением раскола, четко дает понять, что раскол для Сурикова не просто события в историческом контексте, раскол есть состояние, переносимое каждым из персонажей картин. Визуальное воплощение Суриковым исторических личностей явило собой синтез двух начал: символического, в котором Суриков смог через процесс визуализации реализовать основные аспекты эпох, где историческая личность, вступая в диалог с народом, выполняет функцию транслятора, и начала реалистического, в котором Сурикову удалось реализовать новые иконографические каноны в изображении исторических лиц.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках: монография. М.: Наука, 1977. - 271 с.
2. Алешина Л.С. Ракова М.М., Горина Т.Н. «Русское искусство XIX века - начала XX века». М., 1972. – 483 с.
3. Алленов М.М. Василий Суриков. М.: Слово, 1996. — 96 с.
4. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.: Искусство. 296 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика/ пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
6. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашиных, 1996. — 312 с.
7. Бахтин М.М. К методологии // Эстетика словесного творчества. М.: 1979. 364 с.
8. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М.: 1996
9. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества. М.: 1979. С. 289-290.
10. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998. 448с
11. Бранский В.П. Искусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. - 704 с
12. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М., 1930. - 290 с.
13. Верещагина А.Г. Художник. Время. История: очерки русской исторической живописи XVIII- начала XX века. М., 1993
14. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. — М., «Изобразительное искусство», 1985. 286 с.

15. Волошин М.А. Суриков. Материалы для биографии. // Аполлон, 1916. № 6-7.
16. Волошин М.А. Суриков. Л, 1985. – 224 с.
17. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Мн., 1998.
18. Гирц К. Интерпретация культур. — М.: РОССПЭН, 2004.
19. Голубев А.В. Россия и Запад. Формирование внешнеполитических стереотипов в сознании российского общества первой половины XX века. М.: ИРИ РАН, 1998. - 336 с
20. Гольдштейн С. Н. Произведения В. И. Сурикова в оценке современной ему художественной критики // доклад на Второй научной конференции Академии художеств СССР. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1949. - 20 с.
21. Гомбрих Э. История искусства. М.: АСТ, 1998. - 688 с.
22. Гор Г.С., Петров В.Н. Василий Иванович Суриков. М.: Молодая гвардия, 1965. – 226 с.
23. Горина Т. Н. Русское искусство второй половины XIX века. М., 1962
24. Гращенков В.Н. История и историки искусства, М., 2005.
25. Даниэль. С.М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Изд. 2-е. СПб., 2006. 206 с.
26. Дворжак М. История искусства как история духа. М., 1924.
27. Деррида Ж. Голос и феномен. СПб. 1999. – 208 с.
28. Дорогова Л.Н. Художественная культура: понятия, термины. М.: Знание, 1978. – 208 с.
29. Дурылин С.Н. Сибирь в творчестве В.И. Сурикова. М.: Художественное издательство акц. общ-во АХР, 1930. — 60 с
30. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность: визуальное мышление в изобразительном искусстве. — Свердловск: Изд. Урал. ун-та, 1991. — 284 с.

31. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В., Рахматуллин Р. Ю. Визуальное мышление в структуре научного познания / науч. ред. Л. П. Туркин. — Красноярск: Изд. Краснояр. ун-та, 1988. — 184 с.
32. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.
33. Из истории русского искусства второй половины XIX -начала XX века: сборник исследований и публикаций. / Под ред. Е.А. Борисовой, Г.Г. Поспелова, Г.Ю. Стернина. М.: Искусство, 1978. - 151 с.
34. История русского искусства. Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1953-1969, т. 1-10.
35. Карев А.А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003.
36. Кеменов В.С. В.И.Суриков. Историческая живопись 1870 - 1890. М., 1987. – 312 с.
37. Киященко Л. Моисеев В. Философия трансдисциплинарности. М., 2009.
38. Кныш, Н.А. Образ советской исторической науки и историка в газете «Культура и жизнь». Мир историка: историографический сборник / Под ред. С.П. Бычкова, А.В. Свешникова, А.В. Якуба. Вып. 4. – Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та, 2008. С. 332–364 (1,8 п.л.).
39. Князева Е.Н. Трансдисциплинарные когнитивные стратегии в науке будущего // Вызов познанию. М., 2004. С. 29-49
40. Кончаловская Н.П. Дар бесценный. М., 1964. – 336 с
41. Корб И. Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699) / Пер. и прим. А. И. Малеина СПб., 1906
42. Корзун В.П. Образы исторической науки на рубеже XIX-XX веков. Екатеринбург; Омск, 2000. - 226 с.
43. Котлярова В. В. Аксиология как допарадигмальная наука: период античности // Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 72-81
44. Кривцун О.А. Эстетика: учеб. для вузов. М.: Аспект-пресс, 1998. - 430 с.

45. Круткин В. Л. Визуальная антропология // Антропологический форум. — № 7. — С. 53.
46. Кун Т. Структура научных революций. С вводной статьей и дополнениями 1969 г. / пер. с англ. И. З. Налетова. 2-е изд. М.: Прогресс, 1977. - 300 с.
47. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М: Гнозис, 1995
48. Лекторский В. А. Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 256 с
49. Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю.М. Лотман. СПб., 1998
50. Магидов, В. М. Визуальная антропология как социокультурное явление в ретроспективе и перспективе современного исторического знания [Электронный ресурс] // Московский дом национальностей. URL: http://www.mdn.ru/cntnt/blocksleft/menu_left/nacionalny/publikacii2/stati/v_m_magido.html
51. Маковский С.К. Силуэты русских художников. Прага, 1922. - 158 с.
52. Машковцев Н.Г.В.И. Суриков. М.: Издательство, 1994. – 114 с.
53. Москалюк М. В. Суриков и русское искусство начала XX века / науч. ред. Г. В. Голынец. Екатеринбург: АСМ-офсет, 1996. — 90 с.
54. Москалюк М. В., Серикова Т. Ю. Живопись Сибири второй половины XX - начала XXI века в контексте визуализации культуры. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2012. — 171 с.
55. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания, 2 изд., М., 1959
56. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009. - 480 с.
57. Родигина Н. Н. «Другая Россия»: образ Сибири в русской журнальной прессе второй половины XIX – начала XX в. Новосиб. пед. ун-т, 2006. – 374 с.

58. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Второй половины XIX в. Под ред. А. И. Леонова. М., 1954. 744 с.
59. Сарабьянов Д.В. Русская живопись: пробуждение памяти. М., 1998.
60. Степин В.С. Теоретическое знание. Структура и историческая эволюция. М.: Прогресс-Традиция. 2000.
61. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. Л.: 1977
62. Федоров-Давыдов А. А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М.: Искусство, 1975. - 739 с.
63. Фрейд, З. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства // Психоаналитические этюды. Минск. 2001. - 455 с.
64. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Пер. с фр. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. СПб. А-сэд. 1994 г. — 408 с.
65. Чаадаев П. Я. Полное собрание сочинений и избранные письма в 2-х тт. М.: Наука, 1991
66. Эриксон, Э. Г. Молодой Лютер. Психоаналитическое историческое исследование. 1996 М. - 506 с
67. Эфрос А. М. Профили: Очерки о русских художниках / Предисл. С. М. Даниэля. [Переиздание 1930-го года.] СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с
68. Яковлева Н. А. Жанры русской живописи. М., 1986. - 83 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А1 – В.И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.2 - В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3 – Ж. Натье. Портрет Петра I в рыцарских доспехах. 1717 г.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.4 - В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. Фрагмент

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б.1 – В.И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883 г.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

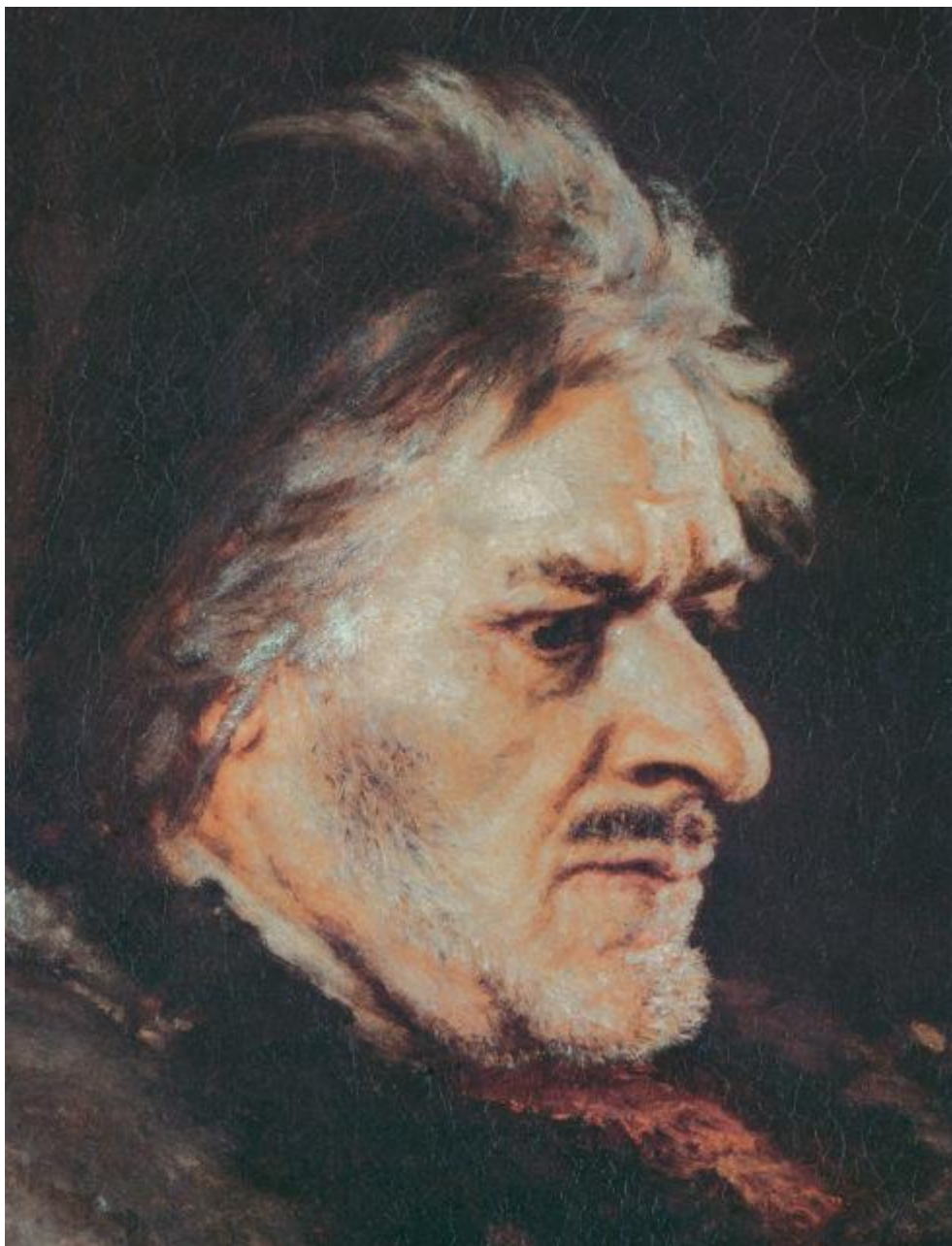


Рисунок Б.2 - В. И. Суриков. Меншиков в Березове. Фрагмент

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б



Рисунок Б.3 - Портрет А. Д. Меншикова. Неизвестный художник. 1720 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ В



Рисунок В.1 – В.И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ В



Рисунок В.2 - В. И. Суриков. Боярыня Морозова. Фрагмент

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ В



Рисунок В.3 - А. Д. Литовченко. Боярыня Морозова. 1881

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ В



Рисунок В.4 - П. П. Оссовский. Фрагмент триптиха Протопоп Аввакум – Боярыня Морозова.